NORTHROP FRYE

KUDRETLİ KELİMELER

Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine
İkinci Bir İnceleme



İZ YAYINCILIK

Kudretli Kelimeler

Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme

NORTHROP FRYE



Canada Council for the Arts — Conseil des Arts du Canada

Finansal desteklerinden dolayı Canada Council for the Arts'a teşekkür ederiz.

Sertifika no: 0207-34-007609

İZ YAYINCILIK: 563
İnceleme araştırma dizisi: 193
ISBN 978-975-355-720-7
İstanbul, Nisan 2008

Orijinal İsmi:
Words with Power —Being a Second Study of "The Bible and Literature"—

Çatalçeşme Sokağı No: 27/2 Cağaloğlu 34110 İstanbul
telefon: (212) 5207210
faks: (212) 5115791
www.iz.com.tr
e-posta: bilgi@iz.com.tr

Kapak resmi:
William Blake'in Kitab-ı Mukaddes'teki Eyüp Kitabı'na çizdiği bir illustrasyondan uygulama.
Arka planda yine Blake'e ait Songs of Innocence'in (Masumiyet Şarkıları) girişi.
kapak: Medine Efe

Basıldığı yer: Şenyıldız Matbaası: Gümüşsuyu Caddesi No:3 Topkapı-İstanbul

NORTHROP FRYE

Kudretli Kelimeler

Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme

Türkçesi:
Selma Aygül Baş





HERMAN NORTHROP FRYE; 14 Temmuz 1912'de Kanada'da Quebec eyaletinin Sherbrooke şehrinde doğdu. Moncton kasabasında büyüyen Frye, ilk olarak 1929 yılında Kanada çapında düzenlenen bir yarışma için geldiği Toronto'da Victoria College'a kaydoldu ve Oxford'daki Merton College'da aldığı iki yıllık eğitim hariç, hayatı boyunca Toronto Üniversitesi bünyesinde faaliyet gösteren bu okulda kaldı. Burada 1939 yılından itibaren İngiliz edebiyatı profesörü olarak çalıştı. 1978 yılında ise aynı kurumun rektörü oldu. 1974-75 yılında Harvard Üniversitesi tarafından kendisine Charles Eliot Norton Profesörü unvanı verildi. 23 Ocak 1991 tarihinde Toronto'da vefat etti.

20. yüzyılın önde gelen edebiyat eleştirmen ve kuramcılarından olan Frye, *Fearful Symmetry* (1947)'de Blake'in bilinçli bir şekilde Milton'u yansıtan ve nihai olarak da Kitab-ı Mukaddes'e dayanan düzenli bir sembol yapısına sahip olduğunu gösterdi. *Anatomy of Criticism* (1957)'de, tekrarlanan arketipler, semboller ve retorikten oluşan ve bütün edebiyatı birbirine bağlayan bir kelimeler evreninin resmini çizerek kendisine ait "mitsel formlar grameri"ni açıkladı. Arzu duyulan ve istenmeyen tahayyüller olarak ikiye ayrılan bu evrende arzu duyulanların komedi ve romansla, istenmeyenlerin ise trajedi ve ironiyle ifade edildiğini savundu. Blake ve Milton arasında yaptığı karşılaştırma sonucunda "mitolojik yapı ilkesi"ne ulaştı; bu ilkeye göre, toplumların mitolojinin içinde yaşadıklarını ve Kitab-ı Mukaddes'in bir mitolojik yapı, bir hikayeler evreni ya da bütünü olarak Batı kültürünün "mitolojik çatı"sını oluşturduğunu öne sürdü. Blake'in "Eski ve Yeni Ahit sanatın *büyük şifre*leridir" şeklindeki iddiası Frye'ın bütün eleştirmenlik kariyerinin temel doktrinini oluşturdu. *Great Code* (1982; *Büyük Şifre*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2006) ve devamı niteliğindeki *Words with Power* (1990; *Kudretli Kelimeler*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2008)'da Kitab-ı Mukaddes'in Batı edebiyatının sembolik kökenlerini nasıl oluşturduğu sorusu üzerine yoğunlaştı. "Kitab-ı Mukaddes yapısı ve tipolojisi"ni araştırmaya girişerek "anlatı ve imgelem yapısı ile Kitab-ı Mukaddes'in Batı edebiyatının genel kabulleri ve türleriyle nasıl bir bağlantı içinde olduğu"nu açıklamaya yöneldi.

SELMA AYGÜL BAŞ; 1974 yılında Sivas'ta doğdu. İlk ve orta eğitimini Sivas'ta, lise ve üniversite eğitimini ise İstanbul'da tamamladı. 1997'de Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun oldu; 2002-2004 yılları arasında Montreal Mcgill Üniversitesi Continuing Education bölümünde English as a Second Language programını tamamladıktan sonra tercüme çalışmalarına başladı. Bilal Baş ve Selma Aygül Baş ortak çalışmasıyla hazırlanan ilk tercüme eseri Giovanni Floramo'nun *Gnostisizm Tarihi* Litera Yayıncılık tarafından yayımlandı (2005). Northrop Frye'dan yaptığı *The Great Code –The Bible and Literature–* çevirisi *Büyük Şifre –Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı–* başlığıyla İz Yayıncılık neşriyatı arasında Türk okuyucusuyla buluştu (2006). Ocak 2007 tarihinde M.Ü. İlahiyat Fakültesi Din Eğitimi Bilim Dalında "Çokkültürlü Bir Toplumda Orta Öğretim Kurumlarında Din Eğitimi: Quebec Örneği" başlıklı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı. Evli ve iki çocuk annesi olan mütercim 2002 tarihinden beri Kanada, Montreal'de ikamet etmekte ve tercüme çalışmalarına devam etmektedir.

İçindekiler

Teşekkür

Bu kitabın ortaya çıkmasında özellikle üç erkek ve üç kadının büyük rolü bulunmaktadır. Roanoke College'dan Robert Debham, Queen's Üniversitesi'nden A.C. Hamilton ve Baldwin-Wallace College'dan araştırma arkadaşım Michael Dolzani'nin benimle birlikte edebiyat eleştirilerini düzenlemekte çok büyük yardımları oldu. Ayrıca bu isimlerden özellikle son ikisi bütün metni okuyup, çok değerli eleştirileriyle de esere katkılarını esirgemediler. Yayıncı temsilcim Helen Heller metnin tasarlanmasını ve edisyonunu üstlendi. Kitabımı kendisine atfettiğim yirmi iki yıllık sekreterim Jane Widdicombe bir kez daha metin tashihlerimde ve modern kitap yapımı işinin karmaşık mekanizmasıyla başa çıkmakta sonsuz bir sabır ve ehliyet gösterdi. Eşim Elizabeth de pek çok kişisel konuda hayati bir önem arz etmekteydi. Ayrıca Social Sciences and Humanities Research Council of Canada'ya da metnin ortaya çıkmasındaki maddi katkılarından dolayı müteşekkirim.

Dipnotların meydana getireceği zorluklardan dolayı üzgünüm, ancak dipnotları kitabın daha kullanışlı ve işlevsel bir parçası haline getirmeye çalışmak eserin yayımlanmasını belirsiz bir tarihe erteleyeceğinden böyle davranmak zorunda kaldım.

N.F.

Giriş

Bu kitap, birkaç yıl önce "Kitab-ı Mukaddes ve Edebiyat"* alt başlığıyla yayımladığım *Büyük Şifre*'de (*The Great Code*) başlamış olduğum çalışmanın devamı niteliğindedir. Alt başlıkta kullanılan "ve" bağlacı, çalışmamda esas amacın Kitab-ı Mukaddes'in edebî niteliklerini bir kenara atmak ya da Kitab-ı Mukaddes'le "edebiyat olarak" ilgilenmek olmadığını göstermek içindir. Hali hazırda, Kitab-ı Mukaddes'le bu şekilde ilgilenen birçok kitap bulunmaktaydı. Bense, anlatım ve imgelemiyle Kitab-ı Mukaddes yapısının, Batı edebiyatındaki teamül ve türlerle ne tür bir bağlantısı olduğunu göstermek istedim. Kitab-ı Mukaddes'in yapısı ve tipolojisi üzerine yaptığım giriş niteliğindeki inceleme, *Büyük Şifre*'yi tek başına doldurmaya yettiği için, bu çalışmanın devamı niteliğinde ikinci bir eser yazmaya söz vermiştim. Ancak daha sonra, bir önceki kitabın devamı niteliğinde bir eser yazmanın, en azından benim için, bir hata olduğunu fark ettim. Elinizdeki kitap da böylece, zaten tamamlanmış olan bir şeye bir kez daha başlamamak şeklindeki yanlış kanaatim neticesinde gecikmiş oldu. Yine

* "The Bible and Literature" şeklindeki bu alt başlık, kitabın Türkçe tercümesinde "Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı" olarak ifade edilmiştir. *Büyük Şifre –Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı–*, çev. Selma Aygül Baş, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006. (ç.n.)

"Kelimelerin kudreti ve insan duygularının kelimelerle yakınlık kurma süreçleri hakkında bir kitap yazmanı diliyorum."

(Coleridge, "Godwin'e Mektup", Eylül 1800)

de bu kitap *Büyük Şifre*'nin genel duruşunu devam ettirmekte ve ondaki bazı bilgilere de atıflarda bulunmaktadır. *Büyük Şifre*'ye sahip olup da eseri kullanmak isteyenler için, *Büyük Şifre*'ye atıf yaptığım yerlerde "BŞ" harflerini koydum ve sayfa numaralarını belirttim.* Ancak mevcut kitabın kendi içinde bir bütün olduğunu umuyorum ve buna inanıyorum. Öncelikli olarak Kitab-ı Mukaddes'le ilgilenen okuyucular, eserde Kitab-ı Mukaddes'e ulaşmanın üç bölüm aldığını gördüklerinde rahatsız olabilirler fakat daha kestirme bir patika çok daha sarp olurdu.

Büyük Şifre eleştiriye açık bir kitaptı ve kitabın eksikliklerinden dolayı pişmanlık duymaktayım. Ancak benim için asıl önemli olan, böyle bir kitabın düşündüğümden çok daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşması ve pek çok okuyucudan aldığım sempatik tepkilerdir. Meziyetleri ya da eksiklikleri ne olursa olsun bu kitabın gerçek bir ihtiyaca cevap vermek adına bir şeyler yapmış olduğu açıktır. Elinizdeki kitap, edebiyat eleştirisi teorisi üzerine daha fazla vurguda bulunmakta ve Kitab-ı Mukaddes'in edebî gelenekle olan bağlantısını, daha anlaşılır bir şekilde yeniden incelemeye çalışmaktadır. Bu nedenle de çok daha önce yazmış olduğum *Anatomy of Criticism* (1957)'in de bir devamı niteliğini taşımaktadır. Aslında elinizdeki çalışma önemli ölçüde edebiyat eleştirisine ait görüşlerimin bir özeti ve yeniden ifadesidir.

Elinizdeki eserde kaçınılmaz olarak *Büyük Şifre*'deki temalar yinelenmiştir. Fakat kitabın ilk (ya da hakiki bir) veda turu gibi başlıyor olduğunu fark etmek bir hayal kırıklığı meydana getirse de, bazı faktörler bu hayal kırıklığını ortadan kaldıracaktır. Öncelikli olarak, bağlamın farklılığına bağlı olarak, benim daha önceki kitaplarımı anlamakta zorluk çeken bir okuyucu –Profesör Denham'ın bibliyografyası bu eserler hakkında birçok yanlış anlaşılmanın olduğunu açıkça

* Kitabın Türkçe tercümesindeki sayfa numaraları *Büyük Şifre*'nin kısaltması olarak BŞ ile, İngilizce orijinal baskıdaki sayfa numaraları ise *Great Code*'un kısaltması olarak GC ile gösterildi. (ç.n.)

ortaya koymaktaydı–[1] burada söz konusu zorluklarla daha az karşılaşacaktır. Örneğin, başlangıç bölümlerindeki sözlü ifade kalıpları dizisi, *Büyük Şifre*'deki Vicocu dizi ile benzer olgular içerir; ancak bunlar burada daha kolay anlaşılacak bir şekilde ifade edilmişlerdir. Belki de tekrarcılık[2] bir şeyi ilk defada doğru anlamanın sadece bir sonucundan –adeta diğer yüzünden– ibarettir.

İkinci olarak, *Anatomy of Criticism*'de ve diğer kitaplarımda ortaya koyduğum genel edebiyat eleştirisi anlayışım, mitoloji ve edebiyatın özdeşliği kabulü ile buna bağlı olarak mitlerin, halk hikayelerinin, efsanelerin ve ilgili türlere ait yapıların edebiyat kalıplarını sürekli olarak şekillendirdiği anlayışı etrafında döner. *Büyük Şifre,* bütün temel sözlü yapıların, tarihî olarak şiirsel ve mitolojik yapılardan geldiğini anlayan ilk modern düşünür Vico'ya, bu bağlamda çok şey borçludur. Fakat Vico bile edebiyatın sosyal işleviyle yeterince ilgilenmemiştir. Edebiyatın sosyal işlevini kalıcı yapan prensiple ise hemen hemen hiç ilgilenmemiştir. Aynı şey, çalışmasına benzer önkabullerle başlayan Schelling için de geçerlidir. Graves'in *The White Goddess* adlı eserinde "şiirsel mit dilinin tarihsel grameri"[3] olarak adlandırdığı olgu hakkında, modern dönemde Frazer'dan günümüze kadar kayda değer pek çok makale yazılmıştır. Bu çalışmalara Mircea Eliade ve Joseph Campbell'in eserleriyle birçok Freudçu, Jungcu psikanalistlerin çalışmalarını ve diğer psikolojik çalışmaları da ilave edebiliriz. Ancak bir kural olarak, bu çalışmaların edebiyata olan ilgileri oldukça üstünkörüdür. Bu konuda Graves bir istisna olmasına rağmen, beyaz tanrıça kültüne karşı kişisel tavrı, bana göre Graves'in edebî perspektifini kayda değer bir şekilde odak dışı bırakma eğilimindedir.

---

1 Robert D. Denham'ın şu eserinde, bu yanlış anlaşılmaların hepsi belgelendirilmiştir: *An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources* (1987).

2 Son on yılda ve sonrasında yazdığım makaleleri, özellikle de alıntılamak için, alan talan ettiğimi kastediyorum.

3 Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948).

Bu noktada benim ana tezimi özetleyecek olursak: Her bir insan toplumu miras alınan, iletilen ve edebiyat vasıtasıyla çeşitlendirilen bir mitolojiye sahiptir. Karşılaştırmalı mitoloji, büyüleyici bir sahadır. Ancak sadece mitoloji kalıplarının çözümlenmesiyle ilgilenmeye devam ederse bilimsel bir saha olarak çabucak tükenmeye mahkumdur. Genel olarak mitoloji çalışmalarının psikoloji ya da antropolojiyle desteklenmesinin gerekliliği anlaşılmış olmakla beraber, mitolojinin temel ve en önemli uzantısının, mitolojiyi tarihî bir bağlamda yeniden dirilten edebiyatta (edebiyat eleştirisini de buna katmalıyız) olduğu pek anlaşılamamıştır. Öte yandan, mitolojideki kültürel ve tarihî köklerini koparan edebiyat eleştirisi çok daha hızlı bir şekilde kısırlaşır. Bazı edebiyat eleştirisi formları, amaç olarak, metinlerin analitik bir şekilde parçalanmasıyla ilgilenirken; diğerleri edebiyatı, tarihî ya da ideolojik bir fenomen, edebî eserleri de, edebiyat dışındaki bir şeyleri canlandıran belgeler olarak değerlendirmektedirler. Fakat bu, edebiyatın mitten çıkardığı temel yapısal prensipleri dışlar. Halbuki bu prensipler, yüzyıllar boyunca bütün ideolojik değişimlere rağmen, edebiyata insanlar arasında iletişim kurucu gücü veren prensiplerdir. Bu türden yapısal prensipler, kesinlikle sosyal ve tarihî faktörlerce şartlanır ve bunları aşmazlar. Ancak bu prensipler, kendilerinin sosyal çevrelerine adaptasyonlarından farklı edebî bir organizmanın kimliğini yansıtan bir şekil sürekliliğini yitirmezler.

Mitoloji ve edebiyatın özdeşliği prensibini benimsemek, din ile edebiyat arasındaki ilişkiye daha fazla dikkat sarf etmek anlamına gelmektedir. Kültürün bir yönü olarak edebiyat, "din" kelimesinin kültürel alanın şu ankinden çok daha fazlasını kapladığı bir zamandan gelmektedir. *Anatomy of Criticism*'de bu ikisini birbirinden ayırmaya çok fazla dikkat ettim. Bunun nedeni ise, dinin daima edebiyatın yakın bir müttefiki olması ve bu ilişki sebebiyle de edebiyatın bütünlüğüne sinsi bir tehdit oluşturabilmesiydi. Burada ve *Büyük Şifre*'de ise, ilgim dinle ve edebiyatla değil, Kitab-ı Mukaddes ve Batı edebiyatıyladır. Her kültürde din ile edebiyat arasında "ya-ya

da" çatışması, ikilemi ya da daha şık bir terim kullanırsak çelişkisi olabilir. Batı edebiyatı ile Kitab-ı Mukaddes arasında da çatışmalar bulunmaktadır, ancak ikisinin de yazıldığı ortak dil benim ilgimi çeken şey oldu. Batı dünyasındaki temel dinlerin kaynağı olarak Kitab-ı Mukaddes'in uçsuz bucaksız prestijine vurguda bulunmaya gerek yok. Ancak Shogunate dönemindeki Japonya imparatoru gibi, Kitab-ı Mukaddes'in üstünlüğü, büyük oranda kuramsal kaldı. Çünkü sözlü otoritemizin hakiki kaynakları dil bilimine ait başka formlarda bize ulaşır. Bu durum edebiyatın kendisini her çağda çevreleyen ideolojilerle olan geleneksel ilişkisiyle yakın paralellik gösterir. Buna göre ideolojiye ait çok farklı lengüistik yapılar, kelimelerin bizim için ürettiği her şeyden daha üstün ve daha güvenilir olarak kabul edilir. Edebî olanı başka dil formlarına bağımlı kılma eğilimi, bu yaklaşımı sorgulayanlar olmakla birlikte, temel olarak değişmemiştir.

Bu alanda karşılaşılan güçlü ön yargıların dilsel bir kökü olduğu görüşü her zaman kabul görmez. Geleneksel olarak, sözlü bütün disiplinler içinde en şiddetli edebiyat düşmanı olan disiplin din ilimleridir. Yeni Ahit zamanından beri, farklılıkları bir yana, Hıristiyan ve Yahudi din alimlerine göre şiir ve fabl diğer dinlere özgü anlatım formlarıydı; kendileri ise "hakikate" sahipti ve hakikat betimleyici, kavramsal ya da retorik dille iletilebilirken edebî dilde asla iletilemezdi. Bu varsayım, Kitab-ı Mukaddes'in önemsiz istisnalarla, mit ve metaforun edebî dilinde yazıldığı gerçeğine rağmen ısrarla kabul görmeye devam etti. Kısaca Kitab-ı Mukaddes'in yapısı edebiyat ile buna ilave bir unsurdan oluşur. Mevcut kitap, bir kez daha, söz konusu "ilave unsur"un ne anlama geldiğini, Kitab-ı Mukaddes'le yüzleşmenin neden edebiyat bağlamında başlamak zorunda olduğunu ve Kitab-ı Mukaddes'in kendi içindeki "hakikat" terimiyle bağlantılı bütün değerlere niçin ancak mit ve metafordan geçmek suretiyle erişilebileceğini açıklamaya çalışmaktadır. Bu motif kitap boyunca farklı bağlamlarda yinelenmek zorunda olan bir motiftir. Kitab-ı Mukaddes'in edebî bağlamı hakkında bir ki-

tap düşünmeye ilk başladığımda, çeşitli formlardaki edebiyat düşmanı önyargılar beni sarmıştı. Dinde, Kitab-ı Mukaddes'te mit ve metaforun mevcudiyetini –mümkün olduğu ölçüde– reddeden ve Kitab-ı Mukaddes hakikatinin tarihsel ve doktrinel dilde ifade edildiğini ileri süren fundamentalist bir tepki vardı. Kitab-ı Mukaddes'in çoğunluğundaki şiirsel tabiatı kabul eden ve bundan papaz ve hahamların doktrinel yorum geleneğinin dinin gerçek temellerini şekillendirdiği sonucunu çıkaran kurumsal bir kabul vardı. Ayrıca Kitab-ı Mukaddes dilinin mitsel niteliğini az ya da çok kabul etmekle birlikte, bu dili gerçek Kitab-ı Mukades ifadesinin ya da *kerigma*'nın (*Büyük Şifre*'de muhafaza ettiğim, çeşitli sebepler nedeniyle bu kitaba taşınan bir kelime) bir kirlenmesi olarak kabul eden bir görüş de bulunmaktaydı. Benim bu konuda sürekli geliştirdiğimi düşündüğüm görüşüm, oldukça çirkin, vezinsiz ve bu nedenle ezberlenebilir bir tekerleme olan "edebî lafzîcilik" (*literary literalism*) tabiriyle ifade edilebilecek bir görüştür: Kitab-ı Mukaddes herhangi bir fundamentalistin arzulayacağı kadar lafzî okunmalıdır fakat Kitab-ı Mukaddes'in gerçek lafzî anlamı imgesel ve şiirsel bir anlamdır. Yukarıda sıralanan görüşleri benimseyenler dil anlayışlarını ters yüz etselerdi, kelimeler vasıtasıyla kendilerine aktarılan bütün yüklemlere oldukça ilginç bir şeyler olurdu.

Din ilimlerindeki edebiyat karşıtı önyargılar ile edebiyat eleştirmenleri arasındaki din karşıtı önyargılar birbiriyle örtüşür. Ancak temelde bu önyargılar ters yüz edilmiş aynı önyargılar olduğundan, burada onlar hakkında çok fazla şey söyleme ihtiyacı hissetmiyorum. Bu önyargıların çoğu içeriğin önemi, bir şairin kişisel inançları ve benzeri konulardaki yanlış algılamalardan ortaya çıktı. Bir şairi şair yapan şey söyledikleri değildir. Tasvir ettiğim durum son bir iki nesildir çok değişti. Kısa bir süre önce özellikle Kitab-ı Mukaddes'le ilgilenen edebiyat eleştirmenlerinin sayısı yok denecek kadar azdı ve genellikle bunların takındığı tavır savunuculuktu; bugün ise Kitab-ı Mukaddes'le ilgilenen edebiyat eleştirmenleri hem sayıca hem de nitelik bakımından hatırı sayı-

lır bir seviyeye ulaşmıştır. Kitab-ı Mukaddes uzmanlığından edebiyat eleştirmenliği istikametine yönelenlerin sayısı da orantılı bir şekilde artmaktadır. Bununla birlikte eğer bir girişin konuşmacısı değilsem yaşlanan bir koronun üyesi de değilim. *Büyük Şifre* sıklıkla tarih karşıtı olarak kabul edildi. Bunun nedeni de *Büyük Şifre*'nin gösterdiği anlatım ve imgelem birliğinin Kitab-ı Mukaddes'teki tarihsel varlığının imkansızlığının öncülsüz olarak kabul edilmesiydi. Ancak böyle bir birlik Kitab-ı Mukaddes'te mevcuttur, aynı durum tarih için daha da geçerlidir; ancak böyle bir paradigma değişimine henüz herkes hazır değildir.

Bana göre çok daha ciddi bir konu da mitin ve metaforun inceledikleri konunun temel dilini şekillendirdiğini kabul etmek hususunda isteksiz olan Kitab-ı Mukaddes tenkitçileri kadar, bunu kabulde isteksiz görünen edebiyat eleştirmeninin sayısıdır. Eflatun'dan beri edebiyat eleştirmenlerinin çoğu "düşünce" kelimesini diyalektik ve kavramsal deyimlerle ilişkilendiregelmişler ve şiirsel ve imgesel düşüncenin varlığını ya görmezlikten gelmiş ya da reddetmişlerdir. Bu tutum, bilimsel düşüncenin mitsel düşünmeyi aştığı ve sonuç olarak şairlerin kendilerini sahte-ifadelere hapsetmek zorunda olduklarını öngören I.A. Richards'ın *Science and Poetry* eseriyle yirminci yüzyılda da devam etti. Bu görüşe oranla daha ihtiyatlı olmakla birlikte, T.S. Eliot'un eleştirileri de "düşünce" kelimesi etrafında kümelenen bir grup karışıklık sergiledi. O zamandan beri mitolojik düşüncenin aşılamayacağını çünkü mitolojik düşüncenin bütün düşüncelerin çerçevesini ve bağlamını şekillendirdiğini tespit eden yavaşça büyüyen bir farkındalık söz konusudur. Fakat eski görüşler daha sofistike formlarda da olsa hâlâ inatla varlıklarını sürdürmektedir ve edebiyatı üreten zihnî süreç konusunda hem cahil hem de bu süreci hor gören daha çok edebiyat eleştirmeni bulunmaktadır.

Edebiyat eleştirisini, dilbilim açısından olgun bir disiplin haline getirme endişesi, eleştiriyi bazı felsefi temellere iliştirmeyi amaçlar ki bu tavır neticede edebiyatın kalbinde yer

alan çok basit ve ilkel mit ve metafor kategorilerinin yanlış anlaşılmasının ihtimal dahilinde olduğu anlamına gelir. Bahsettiğim şey, yönleri farklı olan lengüistik ve semiotik değil, fakat mümkün olduğunca hızlı bir şekilde edebiyat dışı alanlara kayma eğilimindeki edebiyat eleştirisi yaklaşımlarıdır.

Son yirmi yıl içinde hayrete düşüren oranda yeni edebiyat eleştiri teorileri gelişti. Bu yeni teorilerin herhangi birine karşı bir düşmanlığım olmamasına rağmen –itiraz kayıtları düşmanlık değildir– benim duruşumda diğerlerinden farklı kuramsal bir ima bulunmaktadır. Bu durumun karışıklığa yol açmasını engellemek için ne demek istediğimi düzgün bir şekilde ifade etmekteyim. Özetle, *Anatomy of Criticism*'deki teori, biraz önce değinildiği gibi, mitoloji ve edebiyatın devamlılığı ve özdeşliği üstünde durmaktadır. Düşüncelerine değer verdiğim edebiyat eleştirmenlerinin çoğunluğu bu konuda cömert davranmalarına karşın diğerleri bu düşüncelerimi diğer edebiyat eleştiri modelleriyle alakası olmayan "mit kritisizmi" taş sandukası içinde mumyalamaya çalıştılar. Fakat *Anatomy of Criticism*'de *theoria* kelimesinin işaret ettiği şeye daha yakın geniş bir kavram vardı. Bu kavram asıl olarak (1957) edebiyat eleştirmenliğinin ya edebiyatın sırtında parazit gibi yaşayan ya da başka bir disiplinin uzantısı olması gerektiğini savunan iddialara karşı yönlendirilen bir kavramdı. Bana göre bu kelimenin işaret ettiği şey edebiyat eleştirmenliğinin tutarlı ancak tükenmeyen bir konu oluşuydu. Bu kendi içinde açık bir önerme gibi görünebilirse de böyle olmaktan çok uzaktır. Tutarlılık edebiyat eleştirmenliği için başlangıç niteliğinde bir önsezi ya da varsayımdır: tutarlılık herhangi bir program önermemekle ya da herhangi bir amacı önceden haber vermemekle birlikte sadece başlayabilmemiz için motoru çalıştırır. Bu, sonuçta ne çıktığını görmek adına benimsenen, tecrübî bir varsayım şeklinde adlandırılan şeydir. Ancak bundan ortaya çıkan şey edebiyat eleştirisinin ta kendisidir.

Anatomy of Criticism'i yazmaya ilk başladığımda edebiyat eleştirmenliğinin edebiyattan farklı bir şey olduğunu fark et-

tim çünkü ben kendim, bir şair, romancı ya da oyun yazarı değil bir edebiyat eleştirmeniydim. Bununla birlikte yaratıcılıkta, söz konusu edebiyatçılardan aşağı olmadığımı da hissettim. Burada "yaratıcılığı" yazarın üzerinde çalıştığı edebî türle değil fakat zihniyle alakalı bir sıfat olarak kullanıyorum. O zaman uygun görünen şey, edebiyat eleştirisinin özerk bir disiplin olduğunun savunulmasıydı. Fakat durum o zamandan beri tam tersine döndü. Tıpkı siyah ve beyaz parçalardan oluşan göz yanıltıcı çizimlere, beyaz zemin-siyah çizim olarak bakınca canlanan görüntünün, çizime siyah zemin-beyaz çizim olarak bakınca değişmesi gibi. Bugün edebiyat eleştirmenliği sanki bütün sözlü alanı kontrol altına alıyormuş ve asıl savunulmaya ihtiyacı olanın edebiyatın bütünlüğü ve diğer geleneksel sözlü sanatlarmış gibi görünmektedir. Edebiyat eleştirmenliği karışık bir şekilde edebiyatın sınırlarını belirleme ve bu sınırları açma görevlerine sahiptir. Fakat buna rağmen eleştiri ile eleştirilen şey arasında sürekli bir diyalog da olmak zorundadır.

Bir üniversite sosyal bilimler dalında işe aldığı her öğretim üyesinden "üretici bir uzman" olmasını bekler ancak edebiyat eleştirmenliğinin mevcut durumunda herkes bu beklentiyi karşılayamaz. Bu beklentiyi geliştirilmiş edebiyat eleştiri metotlarının bulunmasının gerekliliği takip eder. Benim daraltılmış yönüyle kendi edebiyat eleştiri metodumun da dahil olduğu bu metotlar, uzmanların bir bütün olarak gerçekte edebiyatın daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmasından ziyade sadece konuya hakimiyet noktasında belirli bir yeterliğe sahip olunduğunu gösteren ve uzmanların temelde akademik alıştırmalar üretmelerini sağlar. Bununla birlikte çeşitli "ekollerde" çalışıyor olmalarına rağmen hakikaten "üretici" bir grup uzman da bulunmaktadır. Bu grup, yüzeysel bütün anlaşmazlıklarına rağmen, bana göre temel bir fikir birliği tavrına sahiptir. Bu tavırdan konunun kavranması konusunda bir konsensüs oluşumuna doğru bir ilerleme sağlanabilir. Bu konsensüs konuyla ilgili yapılabilecek bütün dekonstrüksiyon denemelerinden çok daha önemli bir yapılan-

dırmaya önderlik edebilir. Bu, edebiyatın kendisinde gördüğümüz orijinal yazarların moda teamülleri ve dışarıdan edinilen fikirleri takip eden daha geniş yazarlar grubu içinde bir nüve oluşturmalarıyla benzerlik gösterir.

Genel olarak kitap eleştirisi özetlerine bir göz atıldığında, bu eleştirilerin geçici bazı moda ya da ideolojik yanılsamalar hakkında tesadüfi bir fikir birliğinden daha fazlasını ortaya koymadıkları görülürken, edebiyat eleştirmenliğinde bir fikir birliğinden bahsetmek, deli saçması gibi gelebilir. Diğer yazarlardan ya da tarihî dönemlerden soyutlanmış ve onlarla bağlantısı koparılmış bir yazarda ya da spesifik tarihî bir dönem hakkında yapılmış çok miktardaki çalışmada önemli miktarda yaratıcılık ve hatta hikmet bulunabilir. Genellikle eksik olan unsur, bir bütün olarak tutarlılık varsayımının edebiyat eleştirmenliğine verebileceği daha geniş bir perspektifin bulunmayışıdır. Bununla birlikte birçok sosyal bilimcinin tutarlı bir edebiyat eleştirmenliği ihtimali karşısında kendilerini tehdit altında hissetmeleri oldukça doğaldır. Bizi "metin her şeydir"den "metin hiçbir şeydir"e götüren, sonra tekrar bu ikilem arasında gidip gelmeye zorlayan oldukça amaçsız paradoksların popülaritesi de işte buradan kaynaklanır.

Bu kitapta diğer ekollere atıfta bulunmaksızın kendi rotamı takip ettim. Ancak bu tavrım söz konusu ekollerle olan paralellikleri ve onların yansımalarını dışlamaz. En azından, edebiyat eleştirisinde –her ne kadar ekoller arasındaki diyalektik ayrılıklar bunu gizlese de– bir görüş birliği bulunduğu yönündeki kanaatim doğruysa. Herhangi çoğulcu bir eğilim, etkili birleştirici bir hareket yerini almadan evvel kendisini iyice tüketmek zorundadır. Bu arada bu çoğulcu eğilim herhangi bir ekol içinde küçük de olsa faydalı bir üretime sebep olurken, diğer yandan her bir ekol de kendi pozisyonunu güçlendirmeye çalışır. Bu durum bu türden ekollerin karşılıklı kilitleme özelliği taşıyan bir argüman bloğu oluşturmasına neden olur. Böyle bir yapıdan da edebiyat eleştirmenliğinde hakiki bir ilerlemenin ortaya çıkması zordur.

Bu bağlamda okuyucu, bu kitapta benim son yirmi yıldaki bütün yazılarımda kendisini gösteren, kendimi tamamıyla akademik bir izleyiciye değil de, lisans öğrencilerine ve konunun uzmanı olmayan okuyucu kitlesine ve akademik eleştirmenlerin daha seviyeli bir tavır aldıkları her türlü okuyucu kitlesine hitap etme eğilimimi fark edecektir. Bu siyasetin sempatik akademik kitap eleştirmenlerinin bile kafasını karıştırdığının, diğerlerini de bilgiçlik histerilerine sürüklediğinin farkındayım.

Bu "halka yönelme" formatının iki sebebi var. Birinci sebep, temel olarak edebî bilimlerdeki yeni boyutların sadece, sahip olduğum kadarıyla benimki de dahil olmak üzere, edebiyat eleştiri teorilerinin bir varyasyonundan değil de, bu meslekten olmayan halkın kültürel ihtiyaçlarından kaynaklanabileceği konusundaki kanımdır. Diğeri ise bize, toplumumuzdaki eğitim kuruluşlarının kültürel mirasımıza ihanet ettiğini ve genç insanların kendi geleneklerinden bihaber barbarca yetişmelerine izin verdiğini anlatan kitapların zaman zaman ortaya çıkmasıdır. Bu türden kitaplar, bir şeyler yapılmasının gerekliliğine az çok inanan kişilerce çoğunlukla sıcak bir kabul görür. Ancak konuyla alakalı hiçbir şey yapılmaz çünkü kitapta eylem adına verilen tek bariz tavsiye eğitim bürokrasisinin sıkıştırılmasıdır. Eğitim felsefesine yanlış anlaşılabilecek ve her halükarda gereksiz faraziyeler sunmanın yanında, ben bu problemin çözümünün yanlış uçta arandığını düşünüyorum. Edebî bilimler alanında herkesin ihtiyaç duyulduğu hususunda fikir birliği ettiği eğitim atılımını ancak mümkün olan en geniş izleyici kitlesinin sürekli bilinçliliği başlatabilir. Benim edebiyat eleştirisi yaklaşımımın yeterince sert olmadığı söylenirken, yaklaşımım hiçbir anlam ifade etmeyen bir sertlikten de uzak olduğu müddetçe bu benim için çok fazla problem teşkil etmiyor.

Kavranabilir bir *theoria* olarak edebiyat eleştiri teorisi görüşü, Kitab-ı Mukaddes'in benim edebiyat eleştirmenliğimde rolünü açıklamama yardımcı olabilir. *Anatomy of Criti-*

cism'deki janra teorisi beni seküler analojileri ya da parodileriyle birlikte edebî bir eksende makul bir şekilde incelenebilecek en kavranabilir form olan Kutsal Kitap'a yönlendirdi. Daha sonra Kutsal Kitap'la başlayarak, Kutsal Kitap'tan seküler edebiyata doğru çalışmak suretiyle perspektifin ters yüz edilebileceği fikri aklıma geldi. Hiç kimse Kur'an'la başlamaksızın İslam kültürünü ya da Vedalarla ve Upanişadlarla başlamaksızın Hint kültürünü incelemeye çalışmaz. O halde Batı kültürünün Kitab-ı Mukaddes'ten başlamak suretiyle dışa doğru yapılan bir incelemesi niçin aynı derecede verimli olmasın? Kitab-ı Mukaddes şiirsel bir dilde yazıldığı için, Kitab-ı Mukaddes'e Batılı ülkelerdeki edebî tecrübe birliğinin bir tür mikrokozmosu ya da bir özeti gibi yaklaşmak da mümkündür. Bu kitabın konusu dinî ve benzeri konularda Kitab-ı Mukaddes'in otoritesi değildir. Kitap, Kitab-ı Mukaddes'in kanonik birliğinin işaret ettiği ya da sembolize ettiği seküler Avrupa edebiyatındaki çok daha geniş imgesel birliği konu edinir.

Son dönemlerde edebiyat eleştirmenleri Poe'nin "Çalınmış Mektup" (The Purloined Letter) hikayesi hakkında oldukça çok tartıştı. Bu eleştirilerin çoğu hikayeyi psikolojik bir alegori olarak değerlendirmekte ve mektubun erkeklik organının mı yoksa bızırın mı bir sembolü olduğunu irdeleyen sorularla ilgilenmekteydi. Eğer hikayeye bu türden bir alegorizmle bakacak olursak o halde bunu bir mektubun sözlü bir mesaj oluşu gerçeğini gözden kaçırmayan bir şekilde ele almak daha uygun görünmektedir. Çeşitli insanların çalmak istedikleri, ancak göremedikleri için çalamadıkları, gözlerinin önünde serili olduğu halde tam olarak göremedikleri sözlü bir mesaj hakkındaki hikaye bana bu kitapta anlatmaya çalıştığım şeyin bir alegorisi gibi gelmektedir. Edebiyat eleştirmeni için benim "çalınmış mektubum", genellikle edebiyat tartışmalarında dışlanan, ancak bana göre edebiyat eleştirmenliğinin temel problemlerini tek bir noktada toplayan tek kitap Kitab-ı Mukaddes'tir. Kitab-ı Mukaddes uzmanları için "çalınmış mektup" Kitab-ı Mukaddes'in yazılmış olduğu temel

dil olan ancak Kitab-ı Mukaddes'e tarihî ve doktrinel yaklaşımlardan mümkün olduğu kadar uzak tutulan mit ve metafor dilidir. Yukarıda işaret edildiği gibi, bu ifadeler birkaç yıl öncesine oranla daha az doğruluk taşımakta, buna rağmen hâlâ gerektiğinden fazla kabul görmektedirler.

Kitabın ilk yarısı, dilsel ifadenin farklı deyimlerini ortaya koyar ve şu soruyu ele almayı hedefler: Edebiyatın ayırt edici sosyal işlevi nedir; eğer şairin herhangi bir otoritesi varsa, bu otoritenin kaynağı nedir? Bugün bu soru, modası geçmiş bir Romantisizm gibi görünebilir. Çünkü edebiyat eleştirisinin temel odağı artık şairden okuyucuya kaymış ve okuyucuya, elindeki metni yanlış okumak ve dekonstrükte etmek şeklinde Herkülvari görevler verilmiştir. Bizzat edebiyatta bulunan bir unsur tarafından kendisine verilmedikçe, okuyucunun böyle kahramanca bir rolü nasıl üstlenebileceğini anlamış değilim. Bu bizi, söz konusu unsuru edebiyata verenin ne olduğu sorusuna döndürür. Bu sorunun nihai cevabı ne olursa olsun, şairin otoritesi şiirsel dilin otoritesine bağlıdır ve bu otorite seküler şairlerle Kitab-ı Mukaddes'in çoğunda ortaktır.

Kitabın ikinci yarısı edebiyatta temel öneme sahip olan bir imajla –*axis mundi* ya da evrenin dikey boyutuyla– ilgilenir. Bu *axis mundi* prensibini iki nedenle önemli buluyorum: Birincisi, nesnel bir varlığa sahip olmaması ve fakat tamamıyla sözel bir dünyaya ait bir olgu olması; ikincisi de, *axis mundi* kavramının Kitab-ı Mukaddes'in içinde ve dışında aynı sıklıkta kendini göstermesi ve iki alanda da aynı merkezi öneme sahip oluşuyla, Kitab-ı Mukaddes'i oluşturan yapı taşlarıyla "seküler" edebiyatın benzer yapı taşlarının birbirlerini yansıttıkları şeklinde ifade edeceğim "Büyük Şifre" prensibimi açıklar. "İnandırıcı değil" gibi savunucu tepkilere yeterince alışkınım, ancak birçok okuyucunun ikinci bölümü şaşırtıcı bir yılanlar ve merdivenler oyunu gibi bulacağını fark ettim. Sık sık kendime kavranamayacak derecede geniş ve heyula bir konuyu anlatmaya çabalayıp çabalamadığımı sordum. Ayrıca belgelere dayandırma ihtimalinin çok geniş olduğu

bir yerde spesifik bütün örneklerin zayıflık ya da gelişigüzel seçilmişlik etkisi verebileceği gerçeği de vardır.

Bununla birlikte bu kitabın ilk olarak, zor edebî eserler hakkındaki yorumların –kısa ve eliptik olmakla birlikte– eserlerin anlamlarının parçası olan bir bağlam ileri sürmek suretiyle bu zor edebî eserleri, basmakalıp bir deyimle "daha fazla aydınlatacağı"nı umut ediyorum. İkinci olarak da, niçin ciddi ve adamakıllı çalışılmaya layık gördüğümüz şairlerin değişmez bir şekilde burada incelenen imgelem türünü kullananlar olduklarının anlaşılmasına yardım edebilir. Son olarak bir kez daha, bu kitap aslen edebiyatla ve edebiyat inceleme tecrübesi ile bağlantılı, karşılıklı birbirine bağlı yapısal edebiyat ilkeleriyle ilgili görüşlerden de kısaca bahsedecektir. Hâlâ bu ikinci bölümün ne kadar faydalı olacağını tahminden oldukça uzağım ancak hiçbir risk almayan bir kitabın başarılı olması oldukça zordur.

İkinci bölümün altında yatan eleştiri prensibi, bir edebiyat eleştirisi hipotezi olarak tutarlılık prensibinden bir çıkarımdır. Şiirsel imgelem kendine ait sadece bir harita olarak değil, fakat birbirleriyle çatışan güçlü bir kuvvetler dünyası olarak incelenen bir evren inşa eder. Bu imgesel evren ne doğa bilimlerince incelenen objektif bir çevre, ne de psikolojinin incelediği öznel bir içsel uzay değildir. Bu imgesel evren aracı bir evrendir ve burada üst ve alta ait imajlar, güzellik ve çirkinlik kategorileri, sevgi ve nefret duyguları, duyusal tecrübe ilişkileri sadece metaforla ifade edilebilirse de bunlar ne görmezlikten gelinebilir ne de başka bir şeyin yansımasına indirgenebilir. Sıradan bilinç özne ile nesnenin ya-ya da zıtlığına o kadar şartlandırılmıştır ki nesnel ve öznel olmayan ancak her ikisine de nüfuz eden bir kelimeler düzeni düşüncesini kavramakta güçlük çeker. Fakat sıradan bilincin varlığı insan yaşamının pek çok unsuruna çok farklı bir görünüş kazandırır. Metafora dayanan ancak bu bağımlığı nedeniyle "gerçek"liğinden ya da "hakikat" oluşundan hiçbir şey kaybetmeyen din de buna dahildir.

Tabii ki "metaforik" kavramı "hakikat" ya da "gerçek" kavramı kadar gizli tehlikelerle dolu bir kavramdır. Bazı metaforlar aydınlatıcıdır; bazıları sadece elzem metaforlardır; bazıları yanıltıcı ya da sadece yanılsamaya yönlendiricidir; bazıları da sosyal olarak tehlikelidir. Wallace Stevens "metaforu katleden metafor"dan bahseder.[4] Fakat iyi ya da kötü metafor, sosyal ve ferdî tecrübenin ikisinin de temel alanını işgal eder. Özne ile nesne arasındaki farkın normalleşmesinden çok daha evvel yerleşmiş bir bilinçlilik ilkel metafor formudur; ancak metaforu geliştirmeye çalıştığımızda yapabileceğimiz tek şeyin ancak onu rehabilite etmek olduğunu fark ederiz.

Bu noktada, Italo Calvino'nun ölümünden sonra neşredilen "Norton Konuşmaları"[5] arasında çıkan son dönem edebiyat eleştirisine dair kafa karıştıran ancak heyecan verici bir müşahede ele gelir: "Edebiyat kendimize başarma umudunun ötesinde, sınırsız amaçlar belirlediğimizde canlı kalır." Net ifade etmek gerekirse yazar amaçları belirlemez; bu amaçlar edebiyatın kendi şekillendirici ruhu tarafından, bir yazarın yazma yeteneğinin kaynağı tarafından belirlenir. Ancak, genel anlamda, eleştirmen uzak ufukta "edebiyat eleştirisi edebiyatı anlaşılır kılabilir ve bu fonksiyonu da yerine getirmelidir" şeklinde bir önerme gördüğü, ve bunun gereğini yerine getirmeye azmettiğinde biraz önceki prensip edebiyat eleştirisi için de geçerli olmalıdır.

Edebiyat eleştirisi düşüncelerimin çoğu, "görünüm yeniliğine" ya da "tanımaya" vurgu yapılmasına bağlı olarak, Aristo'nun "keşif" ya da "tanıma" anlamına gelebilen *anagnorisis* teriminin ikili anlamı etrafında döner. Her gerçek keşif tabii ki bir anlamda sürekli gerçeklikle ilişkili olmak zorundadır ve yorumlanmış olmakla birlikte hakiki bilginin hepsi tanımayı içerir. Her halükarda yetmiş beş yaşında keşif yalnızca kişinin yönünü aksi istikamete çevirmesiyle yapılabilir; Yeats'in "Tower"ındeki balıkçı gibi, kaynağına doğru akıntıya

---

4 Wallace Stevens, *The Necessary Angel* (1951), s. 84.
5 Bkz. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (1988), s. 112.

karşı kürek çekerek. Doğru için kullanılan ve "unutmamak" gibi bir anlama gelen Grekçe *aletheia* kelimesinin olumsuz şekli bilinmeyeni araştırmanın belli bir noktada hali hazırda orada olan şeyi görebilmek için engelleri kaldırmayı deneme fırsatı yarattığı fikrini akla getirir. Başarısı ne olursa olsun söz konusu yeniden iz sürme sürecinin bana sağladığı fayda kadar bazı okuyucular için de faydalı olacağını umut ediyorum.

N.F.

Victoria College
Massey College
University of Toronto

BİRİNCİ KISIM

VULGAT'IN ANLAMSIZLIĞI[1]

1 Birinci kısmın başlığı Wallace Stevens, "Notes toward a Supreme Fiction", ix'ten alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

Ardışıklık ve Şekil

I

Daha önce yaptığım gibi konuya çoğunlukla başlama noktam olan "sözlü bir yapıyı incelediğimizde dikkatimizin aynı anda iki yöne kaydığı" gerçeğiyle başlamak isterim. Bu yönlerden ilki merkezcildir: Okuduğumuz kelimeleri anlamaya çalışmaktır. Diğeri ise, kelimelerin okunan eserin dışındaki dil dünyasında kullanılan geleneksel anlamlarını hafızadan çağırıp bir araya getiren merkezkaç yöndür. İsimlerin müsemmalar ile olan bu ilişkisi değişkendir ve değişkenler farklı türde sözlü yapılara ve anlamdaki farklı vurgulara dönüşürler. Ben bu değişkenleri farklı bir yerde farklı bir bağlamda kullandığım ve daha sonra tekrar ele alacağım bir terim olan "şekiller" (mode) olarak adlandırıyorum. Diğer sözlü şekillerin bazı yönlerini içerseler ya da bunlara işaret etseler de her sözlü yapının ağırlık merkezi muhtemelen bu şekillerden biri üzerinde yoğunlaşır.

Geleneksel olarak tek bir eserdeki şekil çeşitliliğini ifade etmek için "polysemous" ya da çokanlamlılık terimi kullanılır. Çokanlamlılık terimi, kelimelerin kendi etkilerini gösterdikleri farklı şekillerin analizinde işimizi kolaylaştırmaktadır. Daha sınırlandırılmış bir anlamda, çokanlamlı anlam teorisi

aslen Ortaçağa aittir. Çalışmalarımda özellikle Dante'nin bu teoriyi formüle edişinden oldukça etkilendim. Teori genellikle metafor seviyeleriyle ilgilidir. Zihinde mevcut olan nesnenin kendisinde var olmayıp, nesneye bizim empoze ettiğimiz zihni bir diyagrama ait olduğunu hatırda tuttuğumuz müddetçe yanıltma ihtimali olmayan hiyerarşik bir metafor olan seviye metaforu ile ilişkilendirilir. "Seviye" ile ima edilen bir seviyenin diğerinden "daha yüksek" ya da "daha derin" olabileceğidir (hem yüksek hem de derin anlamına gelen Latince *altus* kelimesini hatırlamak yararlı olur). İkincil metaforların bizi alakasız değer yargılarına götürme ihtimali daha yüksektir; ancak bazen bu ikincil metaforları terk etmemiz oldukça zordur.

Aslında böyle sözlü kategori çeşitlerinin ardışıklığına bakmalıyım. Bir dereceye kadar bu seviyelerin ardışıklığıdır. Ancak seviyeler (çok sayıda itiraz kaydıyla beraber) Dante'den çok Hegel'e daha yakındırlar. Bu, seviye ardışıklığının az kapsayıcı olandan daha çok kapsayıcı olana doğru ilerlerken fazla hiyerarşik olmadığı anlamına gelir. Fakat her bir şeklin kendi içinde kapalı bir varlık oluşunu ima ediyorsa ki, bu asla olamaz, bu durumda da yanıltıcıdır. Her bir şekil kısmîdir ve kusurludur. Bu durum hem başka şekillerin var olmasının ve hem de aynı eser içinde şekillerin birlikte var olabilmelerinin nedenidir.

Benim ardışıklığım tarihsel değildir; aslında fiilen tarihî olanın tam tersidir. Kendisiyle başlanması en kolay olan şekil, tarihî olarak tam olgunlaşmasını en son tamamlayandır. Bu şekli betimleyici şekil olarak adlandırabiliriz. Kitabın dışında, dünyadaki herhangi bir şey hakkında bilgi edinmek için betimleyici şekil içinde okuma yaparız. Burada iki yapı söz konusudur: Birincisi tanımlanan şeyin yapısı, ikincisi tanımlayan kelimelerin yapısı (birinci yapı geniş oranda ikinci yapı tarafından oluşturulur; ancak daha işin başındayken meseleleri daha da karışık hale getirmeyelim). Kelimeler ya da isimler teoride adlandırdıkları şeye tabii kılınırlar, taşıdıkları bilginin

servo kontrol mekanizmalarıdırlar. Betimleyici yazım vasıtasıyla taşınan bilginin çeşitliliği, anlatım tiplerinin de doğal olarak aynı oranda çeşitli olmasına neden olur. Ders kitapları gibi bazı betimleyici anlatımlar açıklayıcıdırlar; daha iyi bilinenden daha az bilinene doğru ilerleyen bir hareket tarzını benimserler; böylece okuyucu bir tür giriş süreci takip eder. Tarih anlatımlarındaki gibi, diğer betimleyici anlatımlar hikayelerini tanımladıkları olaylar silsilesiyle anlatırlar. Bu tesadüf mümkündür, çünkü tarihî olaylar ve bu olayların anlatımsal karşılıkları zamansal bir düzlemde hareket ederler. Sürekli bir okuma için değil de belirli noktalarda başvuru için düzenlenmiş referans eserleri de vardır. Burada anlatım bir sözlüğün alfabetik anlatımı gibi okuyucunun zaten bildiği, tamamıyla keyfî bir teamüle göre şekillenir. Son derece aşikar olan bu noktaları, anlatım ya da ardışıklığın Kitab-ı Mukaddes'ten telefon rehberine kadar sözlü ifade çeşitlerini bir arada tutmaktaki temel rolüne vurgu yapmak için hatırlatıyorum.

Betimleyici tarz, kelimeler arasındaki ilişkilere dikkat çeken yazım unsurlarını belirgin bir şekilde sözlü olana ya da halk diliyle "yalnızca sözlü" olana indirger. Kelimede anlam belirsizliğinden, cinastan ve çok anlamlılıktan kaçınılır; isim ve fiiller, en azından idealde, kitabın ele aldığı konuyla bağlantılı olarak sadece tek bir anlama gelirler. Örnek ya da canlandırma amacıyla kullanılmaları dışında kinayelerden, metaforlardan ve benzeri unsurlardan da kaçınılır. İşlevsel bir ifadeyle betimleyici yazımın belirleyici ölçüsü nesnel hakikattir. Betimleyici sözlü bir yapının, örneğin bir gazetenin okuru için, edindiği bilginin doğru olup olmadığını, bu bilgiyi yazarın uydurup uydurmadığını ya da bilgiyi başkalarından duyup duymadığını bilmek önemlidir. Eğer bu türden sözlü bir yapıyı, tanımladığı şeyin tatmin edici sözlü bir replikası gibi görünüyor ise "doğru", içeriğindeki detayları da "gerçek" diye betimleriz.

Doğru ve gerçek kelimelerinin prestiji, betimleyici yazım şeklinin diğer bütün yazım şekillerinin en temel ve ge-

rekli olan yazım şekli olarak kabul edilmesine sebep olur. Hiyerarşik düzenlemeler de betimleyici şekil diğer bütün yazımların temelinde yer alır. Kelimelerin sözlü olmayanı iletme işlevini gördükleri geleneksel sözlük anlam "betimleyici" anlamdır. Sözlük anlam kelimesinin mantığa aykırılığına ve örneğin Kitab-ı Mukaddes'in sözlük anlam (betimleyici) olmaksızın doğru olamayacağı, bu nedenle de sözlük anlamın temel olması gerektiğini varsayan düşüncenin saçmalığına pek çok kereler vurguda bulundum. Kitab-ı Mukaddes'te kesintisiz ya da tam gelişmiş betimleyici bir anlam seviyesi yoktur. Böyle bir anlam seviyesi bulunmuş olsaydı, bu durumda Kitab-ı Mukaddes gülünç bir anomaliye dönerdi. Zihinler az önce belirtilen doğru ile ilgili endişelerle meşgul sansürcü bir anlayış tarafından bastırılmış olmakla beraber, sözlük anlam kelimesi ile ilgili bu zorluk oldukça erken fark edildi. Yani kesintisiz betimleyici yazım teknikleri Kitab-ı Mukaddes'ten daha sonra gelişmiştir; çünkü bu tekniklerin tam olarak işlevsellik kazanmaları oldukça uzun süren belirli sosyal ve teknolojik gelişmelere dayanmaktadır.

Örneğin tarih yazımı kroniklerden, kulaktan kulağa yayılan haberlerden ve kitaplardan yapılan kısmi aşırmalardan doğmuş ve daha sonra araştırma ve belgelendirme teknikleriyle birlikte gerçek bir tarih yazımına doğru evrilmiştir. İki yüzyıllık bir geçmişi bile olmayan arkeoloji, özellikle de antik dönemle alakalı bilgilerde, tarihin temel destekçisidir. Tarihin ve şimdilerde tarihçilik diye adlandırılan şeyin, harici olayların sadece sözlü bir taklidi olduğu iddiasında değilim. Benim iddiam betimleyici anlatımın sözlü ve gerçek olaylar üzerindeki çift yönlü odaklanması olmaksızın şu an tarih diye bir şeye sahip olmamızın imkansızlığıdır. Yine buna bağlı olarak dış dünyanın incelenmesinde bilim teknikleri geliştirilinceye kadar yeterli sözlü ifade oluşturamaz. Antik dünyanın en betimleyici zihin yapısına sahip yazarı Aristo, özellikle de biyolojik gözlemlerinde bu türden tekniklerin yokluğu nedeniyle acziyete düşmediyse de hareket alanı oldukça güç-

leşmiştir. Bu nedenle asıl dikkatini az sonra tanımlanacak başka bir yazım şekline çevirir.

Ayrıca burada siyasi bir unsur da devreye girer. Betimleyici yazar demokratik bir yazardır ve yazarın doğruları kartlarının hepsini masanın üzerine koymasına ve okuyucusuyla her noktada bildiklerini paylaşmasına bağlıdır. Yazarla aynı fikirde olmayan bir okuyucu, sadece yazarın gerçeklerini kontrol etmek ya da deneylerini tekrar etmek zorundadır. Betimleyici yazım teknikleriyle demokrasinin, belki de Locke'un döneminden başlayarak, birlikte büyümeleri tesadüfi değildir. Bugün demokrasi ne derecede olgun olduğunu oy verme süreciyle ya da lider tercihiyle değil, betimleyici yazımdaki açıklık prensibiyle ispatlar. Bilimde açıklığın otorite olmasının gerekliliği hem demokratik toplumlarda hem de totaliter toplumlarda teoride kabul görür; ancak her iki rejim de tarih yazımında açıklığı belgeleri gizlemek ya da yok etmek suretiyle kontrol etmeye çalışır.

Zamanın başlangıcından beri insan iletişiminin muhtemelen büyük bir kısmını kısa vadeli betimleyici ifadeler oluşturur. Burada kesintisiz şekillerden bahsetmekteyim. Bu şekiller teknoloji öncesi çağda büyük oranda anılara hapsedilen, yazarın hafızasında taşınan ve bir arada tutulan anlatımlardır. Bu türden anlatımlar konuşmacının gerçekte yazar olduğu Derrida'nın "logocentric" formları arasında yer alır.[2]

Betimleyici şekilde, özellikle de tarihî olmayan janralarda, algının düşünceyi doğurduğu Locke'çu usûlü takip ederiz (burada anlayış önceden hazırlanmış deney algısını da içerir). Kişinin normalde yazmaya başladığı evre düşünce evresidir. Düşünme kelimesi ayna metaforunu içerir, çünkü düşüncede düşünülen şey, duyu idrakinin sözsüz bilgisidir. Fakat bu, sözsüz olandan sözlü olana doğru bir boşluğu atlamamız anlamına gelmez. Doğrudan düşünmeyi doğuran her algı, başından itibaren sözlü ifade etme dürtüsü olmak zorun-

2 Bkz. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, çev. G.C. Spivak (1976).

dadır. Kelime tertibi sürecin ortasında birden bire ortaya çıkmaz. Düşünmeyen insanlar uzmanları genellikle daha önceden bulmak istedikleri şeyleri bulmuş olmakla suçlarlar; sanki bütün hakiki buluşlar cehaletten ya da tamamıyla şans eseri ortaya çıkmış gibi. Aslında algı potansiyel olarak sözlüdür; zihinde bulunan bir varsayımın (örneğin, "merak ediyorum, acaba...") dile getirilmesiyle başlar ve doğrudan kendisini sözlü bir amaçta gerçekleştirme istikametinde hareket eder.

O halde betimleyici yazımın başlatıcısı, onun sürekliliğini sağlayan kuvvet, kelime dizimidir. Bu tür yazımı amaçlayan bilinçli bir zihin seviyesinde kelime dizimi, kelimelerin sentaks ya da gramer kalıplarına göre düzenlenmesidir. Fakat kelime diziminin başlatıcılık özelliği bir bakıma betimleyici süreçten hariç tutulur. Başlatıcı temelde bulunmakla birlikte, betimleyici yazım bu sıfatla bütünlüğünü yitirmek istemiyorsa büyük oranda tecrübe edilmemiş bir varsayım olarak kalmalıdır. Betimleyici yazar, normalde kendi sözsüz gerçeklerinin "kendi adlarına konuşmalarını" ister. Okuyucusunun dikkatini, sadece bilgileri sunuştaki kelime diziminden uzaklaştırmakla kalmaz; bilgiyi yaratırken bir anlamda sözlü olmayan bir şeyi sözlü bir yapıya dönüştürürken kullandığı kendi kelime diziminden de uzaklaştırır.

Bununla birlikte, kelimeler kesinlikle sözlü olmayan bir şeyi zihinlerimize doğrudan iletmez. Kelimeler sözsüz olanı sadece kendi şartlarıyla ve kendi gramer teamülleriyle iletirler. Bu türden temel bir teamül İngilizcedeki özne-yüklem-nesne teamülüdür. Sözsüz gerçeklerin otoritesi, bu süreçte kayda değer bir şekilde azaltılır. Hali hazırda özne-yüklem-nesne ilişkisinin eşyanın tabiatında var olduğunu kabul eder gibi davranmayı deneyebiliriz. Ancak böyle bir şey söz konusu olsa bile, bu yolla ulaşabileceğimiz şeylerin sonu gramer teamülleri olurdu. Modern bilimin büyük bir çoğunluğunu örneğin zaman ve mekanda dönen süreçleri, mekandaki eşyalara ve zamandaki olaylara çevirme konusunda ısrar eden fiiller ve isimlerin hantal sözlü ızgarası vasıtasıyla anlamaya çalışmak-

taki zorlukların herkes farkındadır. Sözlü olmayanın bir iletisi konumundaki dilin mükemmel şeffaflığına olan saf güven, kültürümüzden büyük oranda kaybolmuştur.

O halde betimleyici yazımda kelime dizim süreci, var olduğu farz edilen ancak dikkat odağı olmayan, hariç tutulmuş bir başlatıcı olarak adlandırılabilir. Söz konusu süreç odak noktası olmaya başladığı andan itibaren, artık betimleyici yazım şeklinden kavramsal ya da diyalektik diye adlandırılan başka bir yazım şekline geçeriz. Kavramsal yazımda daha önce gerçeklik olarak adlandırılan unsur içerde araştırılmak zorundadır; deyim yerindeyse kelimelerin çevreden yansıttıklarından ziyade ne ihtiva ettiğine bakılmalıdır. Betimleyici olandan kavramsala doğru hareket, Aristo'nun sanatın tabiatla olan ilişkisini canlandırırken kullandığı taklitçilik ya da mimesis hareketiyle paralel gider. "Sanat tabiatı taklit eder" dediğimizde içgüdüsel olarak bir sanat eserini düşünürüz. Örneğin resim deyince aklımıza doğal bir modelin, alanın ya da kendi dışında herhangi bir şeyin kopyasının gelmesi gibi. Bir noktaya kadar sanat tabiatın kopyalanması olabilir. Ancak sanatın tabiatla olan ilişkisini içsel bir ilişki olarak kabul etmenin daha yerinde olduğunu kabullenmek durumundayız. Aristocu terminolojiyi kullanırsak: Bu içsel ilişkide sanat, form; tabiat ise içerik olur. Ancak burada tabiat sanatın yansıttığı değil ihtiva ettiği bir şeydir.

Bu içsellik düşüncesi resim eleştirmenliğine daha geniş bir perspektif katar. Sadece gördükleri şeyi resmettiklerini söyleyen bütün ressamlara ve bir resmin değerinin resme ait olmayan bir şeyle resmin muhtevasının benzerliğine bağlı olduğunu düşünen yetersiz eleştirmenlere (düşünceleri bir zamanlar oldukça egemenken şu an yok olmaya yüz tutmuş bir grup) rağmen. Fakat diğer betimleyici şekillerdeki gibi oldukça yeni bir gelişim alanı olan fotoğrafçılık sanatında temel vurgu, haricî bir modelin resimde iletimi üzerinedir.

Betimleyici yazar gibi kavramsal yazar da kelimelerin kendisine sunacağı objektif doğruyu araştırır ve bilinçli zihne

ve zihnin objektiflik duygusuna başvurur. Ancak yazar objektif doğruyu bina etmekte olduğu sözlü düzen içinde araştırır. Yazarın bu tavrı anlatım hareketinin bir noktada yoğunlaşmasında kendisini gösterir. Cümle B'nin cümle A'yı takip etmesi çok önemlidir. Bu türden bir takibin her yerde doğruluğunu temin etmek için mantık kuralları geliştirilir. Anlatım bir iddiaya dönüşür; iddia hem yazarda hem de okuyucuda "düşünmeye itildim", "kabul etmeye zorlandım" vb. tepkiler uyandırmak suretiyle okuyucu üzerinde zorlayıcı bir kuvvet uygulamak için tasarlanır. Yüzyıllar boyunca iddiadaki bu zorunluluk duygusu muazzam bir kültürel kuvvet olarak kaldı (BŞ 43, GC 11). Davranışta temel karar verici unsurun iddianın kuvveti olduğu konusunda yaygın bir kanı vardı. Böylece bu kitabın isminde gizliden var olan şu soru belirginleşmeye başlar: Kelimelerin güçle ilişkisi.

Kavramsal yazımda sözlü unsurlar arasında eşgüdüm sağlamak için kelimelerin gücü üzerine vurgu yapılır. Bu nedenle kavramsal yazım eş güdümle yakından ilişkili unsurlar üzerinde yoğunlaşır. Bu unsurlar zorunlu olarak zaman, tabiat, öz ve varlık gibi soyut terimlerle ifade edilir. Bu terimler sözlü yapıyla ilgilidir ve bir dereceye kadar dış dünyadan uzaklaşmışlardır.

Burada bu tür yazımın iki niteliği bizim açımızdan önem arz etmektedir. Birisi belirsizliğin anlam için yalnızca bir zorluk oluşturmayıp, olumlu ve yapıcı bir kuvvet haline dönüşebilmesidir. Bergson'daki zaman, Spinoza'daki öz gibi kelimeler muazzam bir bağlam çeşitliliğinde kullanılmak zorundadır. Farklı kullanımlar tutarlı olmakla birlikte tutarlılık sadece özdeş olmak anlamına gelmez. Bizim için önemli olan ikinci nitelik ise, özellikle somutla ilişkinin müphem gibi göründüğü hallerde, kavramsal yazımın bazen "spekülatif" olarak adlandırılmasıdır. Burada betimleyici yazımın "yansıtma" metaforundan farklı bir şekilde ayna (*speculum*) metaforu yeniden ortaya çıkar. Eğer spekülasyonun neyin aynası olduğunu sorarsak, bu sorunun geleneksel yanıtı

şöyledir: Spekülasyon yalnızca tekil varlığı değil toplam varlık yekununu aşan kavramsal bir bütünlüğün aynasıdır. Heidegger, "eşya neden yok olmamıştır da var olmuştur" sorusunun felsefenin ilk sorusu olduğu ifadesini onaylar. Fakat Heidegger'in "varlık"la kastettiği şey "eşya" değildir. Bu soru başka bir soruya yol açar: "Bütün varlıkların üstünde varlık niçin vardır?"

Dünyada çok miktarda kavramsal yazım mevcutken, bu şeklin en etkileyici başarısı büyük metafizik sistemler olmuştur ki bu sistemler dünyayı şuurlu akla sunma yollarını araştıran yapılardır. Sistem kelimesi mekansal bir metafordur. On dokuzunca yüzyılda zamansal metaforlar mekansal metaforların yerine geçmeye başladığında felsefi janralar daha parçalı bir hal aldılar ve iddianın doğrusal boyutlarına daha fazla vurgu yapıldı. Bu yüzyılın başlarındaki "mantıksal pozitivizm" diye adlandırılan harekette olduğu gibi, felsefi janralardaki bu değişimlerle birlikte kavramsal ve betimleyici yazım şekillerini bütünleştirmeyi deneme eğilimleri gelişti. Hatta bu dönemde bize, metafiziğin, dilin yapabileceği şeyler konusunda bir yanlış anlaşılma üzerine bina edilen devasa sözlü bir yanılsama olduğu anlatıldı. Aristo'nun *Metafizik*'ini muazzam zihni genişliği ve canlandırmasıyla okuyan birinin, kendi felsefi yeterliliği ne olursa olsun bu iddiayı çok ciddiye alması mümkün değildir. Her halükarda mantıksal pozitivizm anlam ve anlamsızlık arasında artık mevcut olmayan bir antitez varsaydı. Ancak mantıksal pozitivizmin metafiziğe karşı olan önyargısı oldukça eskiydi.

Anti-entelektüel görünen her şey daima popüler olur ve sıradan halk gibi sağduyuyla araları iyi olanların büyük düşünce kaşiflerinden üstün olduklarını ileri süren şu beyit oldukça sık alıntılanır:

> Neyin ne olduğunu bilir,
> bu ise metafizik zekanın ulaşabileceği kadar yüksek bir noktadır.

Fakat bu dizeler bir sağduyu adamı olmayıp kendini beğenmiş, ukala bir züppe olan Hudibras'dan bahseden on yedinci yüzyıl Samuel Butler'ına aittir. Hudibras felsefe çalışmıştır ve felsefenin esas sorusunun *quid est quid* "nelik ya da olmak nedir?" olduğunu bilir. Butler, Hudibras'ın sorunun cevabını bildiğini değil, sadece böyle bir sorunun varlığından haberdar olduğunu söyler.

Varlığı semayı yapan bir göl olarak düşünen spekülasyonuyla metafizik yapı kendi içinde, sanki sıradan farkındalığın beta ritimleri daha meditasyonumsu alfa ritimlerinin içinde rahatlatılmış gibi derin bir düşünce niteliğine sahiptir. Spinoza'nın *Ethics* adlı eserinin devasa sükuneti buna bir örnektir. Kavramsal yazımdaki bu etkiyi niteleyen başka unsurlar da vardır. Bu unsurların çoğunun arkasında her soruyu ikiye bölen doğru çıkarsamayı kabul edip yanlış olanını reddeden geleneksel diyalektik vardır. Bu kullanım dilin potansiyel olarak saldırgan ve savaşçı bir kullanımıdır. Gerçek şövalye daima kazansaydı bu konuda söylenecek çok şey olurdu, ancak yenilgiye uğrayan şövalye yeni bir zırh giyebilir ve sırası geldiğinde düşmanını yenebilir. Bunun aksine betimleyici yazım argümandan kaçmaya çabalar. Betimleyici yazar bilgiler işte burada der; eğer sunulan bu bilgiler doğruysa, saptanmış gerçekler de sabittir, ancak yanlış iseler ifade edilen önermeler bir hiçtir. Ancak bir kez eylemin merkezine bilgilerin düzenlenmesini koyduğumuzda argümanın esas olduğu bir dünyaya adım atarız. Böyle bir dünyada argüman ihtimallerinin sonu yoktur. Düzenleme demek vurgulamak için seçmek demektir ve vurgulamak için seçmekte de asla mutlak doğru ya da mutlak yanlış olamaz.

Diyalektik yazımın gayrişahsi ve objektif niteliği haiz olması gerekliliği bir idealdir ve oldukça da önemli bir idealdir. Ancak gayrişahsilik, şahsiliği dışarıda bırakır ki bu durumda şahsiliğin süresiz bir şekilde dışarıda bırakılıp bırakılamayacağı sorusu karşımıza çıkar. Her kim açıkça, *Tartuffe*'de Orgon'un söylediği gibi, "fakat ben bunun doğru olmasını *isti-*

yorum" derse, kendisinin hem betimleyici hem de kavramsal yazımda ciddiye alınmasını engellemiş olur. Bununla birlikte Aristo'nun *Metafiziği* herkesin doğal olarak bilmek "istemesi" (*horgetai*) mütalaasıyla başlar. O halde kavramsal yazımın objektif tarzı daha çok nesnel bir arzu ya da enerji benzeri bir şey tarafından başlatılır. Bu mantıken kusursuz yapının yanında başka faktörlerinde işe karıştığını akla getirir.

Örneğin Whitehead[3] "her felsefenin akıl yürütme dizelerinde bariz bir şekilde asla ortaya çıkmayan, hayal gücüne dayalı gizli bir arkaplanın renklendirmesiyle renklendirildiği" mütalaasında bulunur. Burada da hariç bırakılmış bir başlatıcı benzeri bir şeyle karşılaşırız. Bir argümanın mantığı ile ilgilenirken dikkatimiz, argümanın aslında argümanı kuran kişinin doğru olmasını istediği şey olduğu gerçeğinden uzaklaştırılır. Tıpkı Orgon'un Tartuffe'nin dindarlığı konusundaki doğuştan gelen takıntısında olduğu gibi kişi bu isteğini doğal olarak tamamıyla subjektif bir şeylere indirgeyemez. Şahsi olmayan bir argüman, oydaşmaya başvuru ve kendine ait bir otoritesi olan entelektüel dürüstlüğe ait başka işaretler mevcuttur. Fakat hâlâ bir şeyler eksik gibidir. Teoride bir argümanın geçerliliği argümanı geliştiren kişiye dayanmamalıdır; argümanı kim ortaya atarsa atsın argüman yine aynı argüman olmalıdır. Ancak hiç kimse bu yargıya fazla inanmaz çünkü argümanda daima kişiselliğe ait bazı izler vardır.

Hatta bazen bütün bir metafizik sistemin kişisel bir metafordan kaynaklanıp kaynaklanmadığı kuşkusunu duyarız. Çoğunlukla, Eflatun'un *Devlet*'indeki bölünmüş hat gibi, diyagramsal bir canlandırma ile karşılaşırız ve kullanılan bağlaçlar vasıtasıyla diğer diyagramlara da atıfta bulunulur. Bir yanda bazı şeylerin daha yüksek bazılarının daha alçak olduğu önermesiyle, diğer yanda bazı bilgilerin içimizde bazılarının ise dışımızda olduğu önermesiyle karşılaşırız. Bu türden metaforik bağlaçlar insan bedeninin uzaydaki konumlanışını çağrıştırır. Muhtemelen gizlenmiş bu beden bütün operasyo-

3 Whitehead, *Science in the Modern World* (1926), 1. Bölüm.

nun merkezidir; argüman maskesi vasıtasıyla konuşan aslında şahıstır. Kavramsal yazar şöyle der: "Tabii ki onu ben yazdım ve söylediğim şeyi kastettim." Bu başlatıcı, ön ayak olucu kişisel faktör sadece varsayımda kalmayıp merkeze hareket ederek sözlü operasyon için yeni bir odağa dönüştüğünde, diyalektik retoriğe dönüşür. Artık kavramsalın yerinde akıldan ziyade inanca başvuran ideolojik, sözlü bir yapı vardır. Bu yüzyılın başlarında egzistansiyalist hareket bu türden yazımlarda kişisel faktörün ayrılmazlığına vurguda bulunan –St. Augustine, Pascal, Kierkegaard gibi– bir grup kavramsal yazarı öne çıkardı.

II

Devlet'in ilk kitabında yer alan Sokrates, arkadaşları ve öğrencilerinden bazıları arasında geçen genel bir tartışmada adalet kelimesi gündeme getirilir. Gruptan Thrasymascus diye biri, adaletin daha güçlü olanın yararına olan şey olduğunu ispatlamaya soyunur. Sokrates bu argümanı kolayca çürütür ve Thrasymachus'ı susturur. Fakat durumda, Sokrates'in kendi ironik rolünün ötesinde bir dizi ironi göze çarpar. Sokrates'in öğrencileri tatmin olmazlar ve Sokrates'i tartışmaya devam etmeye zorlarlar ki bu Thrasymachus'un söylemeye çalıştığı şeyin daha kapsamlı bir bağlamda yeniden ele alınması anlamına gelmektedir.

Thrasymachus, Eflatun'un iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın spesifik durumlarla ilgili olduğunu öğrettiklerini söylediği safsatacılardan biridir. Safsatacılar diyalektikle değil retorikle ilgilendiler ve insanların mahkemelerde ve meclislerde etkili bir şekilde konuşabilmeleri için insanların yetiştirilmesiyle meşgul oldular. Eflatun'a göre safsatacıların kendi öğretileri için para almaları retoriğin diyalektikten aşağı olduğu gerçeğini doğrular. Thrasymachus meclistekileri adalet konusundaki değerli tanımını hiçbir şey için geri almayacağı konusunda uyarır. Aslında Sokrates'in Thrasymachus'u red-

diyesi, daha cömert ve çevik olsa da Sokrates'in de bir safsatacı olduğunu gösterir. Sokrates'in yaptığı sadece adalet *kelimesinin* iyi kelimelerden birisi olduğunu ve erdemli ve hayranlık duyulan her şey anlamı taşıyan diğer bütün iyi kelimelerle aynı bağlama sahip olduğunu göstermekteydi. Thrasymachus'un bahsettiği şey ise asla bu değildir; o gücün kelimesiz dünyasından bahseder. Thrasymachus, Machiavelli, Hobbes, Marx ve son dönemlerindeki haliyle Nietzsche gibi düşünürlerin öncüsüdür. Bu düşünürler bize, kelimelerin değil maddenin ya da diğer güç kuvvetlerinin etkili olduğundan, adalet gibi bir kelimenin kullanımının esasen gücü taşıyan kişinin gücü taşımaya devam edeceği gerçeğini aklileştiriyor olduğu anlamına geldiği bir dünyadan bahsederler.

Sokrates'e göre gerçek adalet, hakkında retoriksel bir şekilde konuşmak suretiyle değil diyalektik vasıtasıyla ulaşılan adalet ancak içinde yaşadığımız dünyadan farklı bir dünyada var olabilir. Fakat böyle bir dünya nerededir? Gerçekte adalet kelimesinin bu anlamda kabul edilebileceği böylesi bir dünya nerededir? Bu dünya başka bir dünya mıdır yoksa ölümle girdiğimiz dünya mıdır ya da bir devrimden sonraki bu dünya mı? Ya da adaletsizliğe neden olmaktansa ona katlanmanın daha iyi olacağını bilenlerin oluşturduğu bir toplum mudur? Çünkü bu topluluk kelime olarak güçsüz olsa da adalet kelimesinin hâlâ bir anlama sahip olduğunu ve bir anlama sahip olmanın bir tür güç elde etmek olduğunu bilmektedir. Özgürlük davası birileri zorbalığın sesinin kelimeleri yanlış kullandığını, yani yalan söylediğini fark ettiği müddetçe o kadar da umutsuz değildir.

Bu cevapların herhangi birisi ve hatta hepsi doğru olabilir; *Devlet*'in on kitabı bu cevapların hepsine bir yer bulmuş gibi görünür. Fakat eğer adaletsizliğe uğrayan bir mağdura Tyrasymachus'un "çok kötü, ancak eşyanın tabiatı budur" fikri yardım etmiyor ise, Sokrates'in her bir insanın tabiatı itibariyle yapmaya en elverişli olduğu şeyi yapmasıyla ortaya çıkan adalet fikri de artık ona yardım etmez. Sokrates'in ken-

di ideal devletinin sağlamlığını garantileyen "asil yalan"ına eriştiğimizde, Sokrates ve Thrasymachus aynı seviyede ve aynı şeyden bahseder hale gelirler. *Devlet* ütopik literatüre dahildir, dolayısıyla da entelektüel dünyadan ziyade ahlaki dünyaya aittir.

Devlet'teki diyalektiğin rolü ya da mantıki tutarlılık ne olursa olsun eser Sokrates'in zihninden kişisel bir fikir olarak ifşa eder. Burada yazarın yazdığı şeyle özdeşliğine dayanan üçüncü bir şekle doğru hareket etmiş oluruz. Yazar dedim ancak bu alanda ideal olan şey yazmak değil konuşmaktır. Retoriğe ait yapılar bilhassa konuşma merkezli yapılardır; bu yapıda yazan yazarlar bile dinleyici bir seyirci kitlesine konuşan bir kişiliği anlatırlar. Retorik yazımın konuşma ile olan ilişkisi hatibin, profesyonel konuşan retorikçinin, tuhaf bir şekilde idealleştirilmesini doğuran şey olmuştur. Bu konuşmacılar Cicero'dan Rönesans hümanistlerine kadar ve hatta onların da ötesine geçerek kültür tarihi boyunca mevcudiyetlerini sürdürmüşlerdir. Yine *Devlet*'te, yazan Eflatun ile konuşan Sokrates'in özdeşleştirilmesi vardır. Hıristiyan ikonculuğu da Hezekiel 1;10'a dayanan, Vahiy 4;7'nin yaşayan dört varlığı ile İsa'nın konuşulmuş kelimeleri için yazılı araç temin eden dört İncil yazarı Matta, Markos, Luka ve Yuhanna özdeşleştirir.

Aristo, Eflatun gibi retoriği aşçılıkla aynı derecede ikinci sınıf bir sanat addederek küçümsemez ve fakat onun retorik hakkındaki risaleleri çok önemli bir önermeyle başlar. Retoriğin diyalektiğin cevaplayan korosu –*antistrophos*– olduğunu söyler. Açıklamasına retorikteki temel unsurun hakiki mantık ve diyalektiğin retoriğe verdiği objektif doğrunun elde edilmesi hedefi olduğunu söyleyerek devam eder. Dinleyicideki öznel ve duygusal faktörlere başvurular şüphelidir; retoriğin kesintili mantıksal zıplamalarla (*enthymemes*) ilerlemesine izin verilir, ancak bununla birlikte retorik, mantığın gayrişahsi sürekliliğini muhafaza etmelidir. Bu nedenle Aristo, pratikte daima başka bir şey yapıyor olsa da, teoride Efla-

tun ile aynı şeyi paylaşıyor görünmektedir. Teorideki bu ortaklık, ahlaki olarak retorikten üstün olan ve mümkün olan her yerde retoriği kontrol etmesi gereken tarafsız bir doğru elde etme düşüncesidir. Bu argüman retorik olanın diyalektik olandan daha kapsamlı bir iletişim şeklini temsil etme sıkıntısını taşır. Retorik basit bir argümana göre insanın daha kapsayıcı yönlerine hitap eder ve onları açıklar; retorik diyalektiğin bir taklidi değil, başka bir şekle katılmasıdır.

Aristo'dan birkaç yüzyıl sonra Hıristiyan düşüncesinin yükselişi başlar ve Hıristiyanlık en azından o dönemde, tarafsız bir diyalektiğin mümkün ya da arzulanır olduğuna inanmaz. St. Augustine doğrunun araştırılmasının sadece bir yanılsama değil aynı zamanda bir kibir günahı olduğunu düşündüğü konusunda oldukça nettir. Ortaçağ çokanlamlılık (*polysemous*) anlam teorisinde, en azından Dante'nin açıklamasında, bizim kavramsal şeklimizi doğrudan karşılayan hiçbir şey yoktur, ancak benim retorik şekil olarak adlandırdığım şeyi karşılayan iki seviye vardır. Birinci seviye *quid credas* "neye inanmalısın" sorusuna cevap veren "alegorik" seviye (analojik ya da tipolojik diye adlandırılması daha iyi), diğer seviye ise *quid agas* "ne yapmalısın" sorusunu cevaplayan ahlaki ya da tropolojik seviyedir. Bu seviyelerden birincisini Hıristiyan ideolojinin teorisi, diğerini de uygulaması olarak adlandırabiliriz. Bunlar tabii ki birbirinden ayrılamaz. Tek başına inanç seviyesinde inandığımız şeyle inandığımıza inandığımız şeyi birbirinden ayırt etmek (BŞ 341, GC 229) imkansızdır; gerçekte bizim neye inandığımızı sadece eylemlerimiz gösterir.

Bu temeller üzerinde belki ideolojik ile retorik terimlerine açıklık getirebiliriz. Üçüncü şeklimiz en mufassal gelişmeler, kabul görmüş (ve büyük çoğunluk tarafından incelenmemiş) büyük varsayımlar çatısıdır ki biz bunları ideolojiler diye adlandırırız. İdeolojiler normalde, sözlü yapılar otoriteyi ne oranda açık seçik ifade edebilir ve aklileştirebilirlerse o oranda sosyal otorite yapılarıdır. İdeolojinin *stratejisi* tartışmanın

ötesinde öncüllerle başlar ancak normalde mantık ve entelektüel dürüstlüğe bir dereceye kadar riayet ederek, hatta ideoloji dışındaki kimselerle sınırlı bir oranda diyaloğa izin vererek işe devam eder. Bu yolla Aristo'nun diyalektiğin retorikle kontrol altında tutulması prensibinin özünü muhafaza eder. Ancak, kurulu sosyal otorite belirli ideolojik önkabullerin hayati olduğu ve açıkça farklı bir tavır iddiasında bulunan farklı herhangi bir görüşün temsilcileriyle uzlaşmaya hazır olduğu konusunda ısrar ettiğinde diyalektiğin başka bir şeyin buyruğu altına girdiği yeterince açıktır.

İdeoloji *taktikleri*, amacı ikna etmek ve bir *kanaat* tepkisi yaratmak olan retorik ya da hatiplik eserlerinde toplanmıştır. Hatiplikte amaçlanan şey konuşmacının, konuşmanın ve dinleyicinin özdeşleşmesidir. Bu "ben"in -ki ben burada yazar ya da konuşmacıdır- kendisini konuşmanın temsil ettiği ortak varsayımlar çerçevesinde hitap ettiği "biz"le özdeşleştirmesi demektir. Eğer dinleyicinin dikkati objektif olana yönlendirilseydi ya da herhangi bir zaman uzunluğunda herhangi bir merkezkaçlı yöne yollansa idi, böyle bir özdeşleştirme mümkün olmazdı. Özdeşleştirmenin mümkün olması için vurgunun tamamının kelimelerin iç düzeni üzerinde olması zorunludur. Ortaçağ teorisinde eyleme ikna edici ahlaki seviyenin de tropolojik ya da temsilî diye adlandırıldığını daha evvel belirtmiştik. Bu, hitabette temsilî ya da tamamıyla sözlü dil üstüne, metafora, alegoriye, teşbihe, antiteze ve bütün yinelemelere güçlü bir vurgunun olması zorunluluğu gerçeğine işaret eder.

Hitabette farklı ve daha ilkel sözlü bir eğilim daha ortaya çıkmaya başlar. Bu eğilim uyanık bilinç ritimlerini belirten söz dizimine ait nesrin nesir ardışıklığı üzerine değil, fakat şiirde olduğu gibi düzenli yinelenen ve tekrarlayıcı vuruşlara dayanan bir ritimdir. Temsilî dil de edebîdir ve retorik şekil araçlarıyla eğitim hatip için de şair için de aynı derecede faydalıdır. Klasik dönemlerden itibaren Rönesansı geçinceye kadar retorik ile edebî olan birbirine komşu iki kapı, temsilî dilin iki çeşidi gibi kabul edildi.

Lincoln'un Gettysburg hitabı ya da Churchill'in 1940 konuşmalarındaki gibi, oldukça hakiki ve olumlu retorik keyfiyetlere bakacak olursak, ideolojinin, tarihî krizlerde kendisini nasıl muhafaza ettiğini görebiliriz. Akla hitap etmek kınanmadığı halde birincil de değildir. Başvurulan prensip, herhangi bir şey olmadan evvel bizlerin bir şeye ait olduğu, sadakatimizin ve bütünlük duygumuzun akıldan önce geldiği prensibidir. Bu bütünlük duygusu, duygusal ya da akli basit bir duygu değildir; bu duygunun varoluşsal olarak adlandırılması daha doğru olur. Açıkça tekrardan oluşan yerinde bir mecaz kullanımı söz konusudur ("millet adına, millet için ve milletle beraber sahillerde ve dağlarda savaşacağız").

Miting ve nutuklarda olduğu gibi, retoriğin kullanım alanı, tarihî olandan günlük hayata doğru daraldığında retoriğe şüphe, hatta değersizlik kazandıran durumlarla karşılaşırız; nitekim Eflatun ve Aristo retoriği sık sık bu olumsuz özelliklerle nitelendirmişlerdir. Retorik bir durumu en kötü haliyle ele alalım. Kısa vadeli amaçla yoğun retorikte bekçilik görevi yapan bilinç, kasıtlı bir şekilde uyutulur ve seyircilerin "dalgalanınası" metaforunun önerdiği gibi bilincin düzenli tahribi hipnozla yapılır. Klişe deyişlerin tekrarı bir tür bölünmeye neden olması için düzenlenmiştir. Bütün bunların çıkmazı ayak takımı diye adlandırılan, konuşmacının şimdi çığırtkan başı olduğu, yarı özerk canavardır. Bir ayak takımına göre diyalektiğin başvurduğu bağımsız yargı türü açık bir meydan okuma eylemidir ve normalde de bu şekilde değerlendirilir.

Kavramsal alanda argümanın sonsuzluğundan bahsettik ancak retoriğin tartışmayı durduracak kişisel bir silahı *–ad hominem–* vardır. Birisine "sen bunu sadece bir Ateist, bir Komünist, bir Yahudi, bir Hıristiyan olduğundan dolayı ya da hadım eden bir anneye sahip olduğundan dolayı söylüyorsun" vs. denebilir. Bu türden sözlü silahlar gayrişahsi temellerin var sayıldığı kavramsal şekilde meşru değildir. Fakat ideolojide bu türden sözlü silahlar önemli bir rol oynar –bu rol her zaman kötü ya da sert bir rol değildir; kişiyi ideoloji-

nin hangi sınırlar içine bina edildiğini görmek için kendi konumunu incelemesine yönlendiren bir rol de olabilir.

Burada başka bir konu karşımıza çıkar. Şu ana kadar faal bir şekilde ideolojik olandan bahsettik ancak ideolojinin, sosyal ve tarihsel çevreleri tarafından şartlandırılmış bütün sözlü yapıların bu koşullanmalarını yansıttıkları bir de pasif yanı vardır. Metafiziksel sistemler, en azından Leibniz'e kadarkiler, kendilerini mekansal bir şekilde sanki değişmeyen hakikate adanmış yapılar olarak sunma ve böylelikle de zamanın da üstüne yükselme eğilimi gösterirler. Bununla birlikte bu yapılar zaman üstü olamazlar ve bu durum zaman ilerledikçe daha da bariz bir hal alır. Bir düşünürün ölümünün üzerinden geçen süre ölçüsünde o düşünürün eserinin ideolojik bir belge olarak incelenmesi ihtimali artar.

Bu nedenle ideoloji bütün sözlü yapıların nihai olarak ulaştıkları bir delta gibidir. Ancak bunu niteleyen diğer bazı şeyler de göz önünde bulundurulmalıdır. Her ideoloji için söz konusu olan ısrarcı ve sürekli eğilim ideolojinin bir diktatörlüğe ya da çete hakimiyetine dönüşmesidir. Bir ideoloji, gücü en aza indirgendiğinde, varsayımları başkalarınca özgür bir şekilde sorgulanabildiğinde, ideolojik otoritenin soruşturma, gizli servis gibi dehşet saçan pençeleri sadece kesilmeyip tamamıyla ortadan kaldırıldığında en fazla faydayı sağlar.

Betimleyici ve kavramsal şekillerin bağımsızlığının ve onlara ait sözlü otorite standartlarını muhafaza etmenin önemi de bundan kaynaklanır. Yeni bir bilimsel ya da tarihî buluş bir ideolojiyi her an için zayıflatabilir. Bir bakıma Descartes gibi, varlıklarını devam ettirmekte bazı güçlüklerle karşılaşmış gibi göründükleri zor anlarda bile filozoflar, ne zaman bir topluluk histeri durumuna düşerse akıl ve mantığın sesini yükseltmekte hayati bir rol oynamışlardır. Ancak aklın sesi makul ve rasyonel arasındaki farktan dolayı çoğunlukla zayıf ve etkisizdir. Doğası gereği tümdengelimli olan rasyonel diyalektik Öklitçi bir dünya varsayma eğilimindedir. Bu-

na göre, bu dünyada eylem planları pratik olmasa da bir argümana uymak zorundadır. Makul her bir olgu, rasyonel her argümanın bir yarım hakikat olduğunun ve diğer yarının da daha toleranslı ve esnek bir uzlaşmaya dahil edilmesi gerektiğinin farkındadır.

Hakikat ve kavram ideolojiden kesinlikle koparılamaz, ancak genellikle farkları seçilebilir. Günümüzde bu duruma tuhaf bir şekilde aşırı tepki verilmektedir. Bu aşırı tepkilerden biri çağımızın bir niteliği olarak "bilgi patlaması"ndan bahseder; ancak belli ki bu önermenin sahipleri bilginin ne kadarının hazır ambalajlı ideolojik kaplarda geldiğinin farkında değildirler. Bir başka aşırı görüş, hiç kimsenin inanç ya da önkabüllerden âri olmadığını ve bunlardan yüzde yüzlük bir arınmışlığın imkansız oluşu nedeniyle, bunların dereceleri arasındaki farkın önemli olmadığını ve farklı inançlardan insanlarla ilişkide entelektüel olarak dürüst olma yolundaki çabaların da tamamıyla beyhude olduğunu ileri sürer. Fakat insan yaşamında hiçbir ideal amaca ulaşılamayacağı gerçeği, bu amaca yönelmenin önemini hafifletmez.

Araştırmamızı burada sonlandıramayız çünkü ideolojiler diğer insan sistemleri gibi ölümlüdür: Doğarlar, zayıflarlar ve ölürler ya da biçim değiştirerek başka şekillere dönüşürler. Çöküş ve dönüşümün genellikle diğer sözlü şekillerde aktif olmanın açık bir sonucu olduğunu söylemiştik. Bilim ve seküler felsefenin yükselişi, dünya merkezli bir evren anlayışı, fazla gerilere gitmeyen zamanın bir başlangıcı ve eli kulağında bir kıyamet görüşü, ölümle birlikte bizi bekleyen kısmen mekansal bir cennet ya da cehennem anlayışı ve kabul görmeyen bütün düşünce gösterimlerini bastırmaya adanmış bir organizasyon üzerine bina edilmiş Hıristiyan ideolojisinin son birkaç yüzyıl boyunca başka ideolojilerin sorgulamalarıyla yüzleşmeye mecbur edilmesinin yanı sıra güçlerini yeniden gruplandırması ve taktiklerini yeniden düzenlemesi zorunluluğunu getirmiştir. Bu durumun mantıki sonucu belki de ideolojiden bile daha kapsayıcı olan bazı sözlü şekillerin

mevcudiyetidir. Bu şekilleri incelemek için ise şu soruyla başlamak zorundayız: İlk olarak ideolojiyi yaratan şey nedir? Thrasymachus'un dediği gibi, sosyal otorite yapması gereken tek şeyi, gücün kendisine ait olduğunu doğrudan söyleyivermeyi niçin tercih etmemekte ve onun yerine gücünü kelimelerle aklileştirme yoluna gitmektedir? Acaba burada yine gerçek manada şekillendirici bir saik, dördüncü şeklin merkezini oluşturacak bir unsur yok mudur?

III

Konuşmacının, konuşmanın ve dinleyicinin ideolojik birlikteliği insani ve sosyal bir birlikteliktir ve insani olmayan bir çevrenin bu birlikteliğe doğrudan girmesi nadiren gerçekleşir. İdeolojiler insanın tabiattaki egemen canlı oluşunu ve boğanın, kartalın ve aslanın insanın kendi evrenine dahil edemeyeceği bir gücü, herhangi bir kutsallığı temsil etmediğini idrakı oranında gelişir. Şüphesiz insandaki tabiatta yabancı ve yardımcısız olduğu şeklindeki ilkel duygu ve tabiatta olan bu yabancılık duygusu toplum güçlendikçe gücünü yitirir. Ancak hâlâ hayatta kalan güçsüzlük duyguları kısmen tanrılara transfer edilmekte ve mesela 1755 Lisbon depremine kadarki olaylar daha hâlâ "Tanrı'nın insanları günahlarından dolayı cezalandırdığı" türünde bazı formülleri çağrıştırma eğilimindedir. Fakat normal tarihî süreç, bu türden formülleri devre dışı bırakma yönünde hareket ederken, depremleri ve benzeri olguları Tanrı'nın ya da tanrıların sebep oldukları ya da bu olayların gerçekleşmesine dahil oldukları olaylar olarak değil, sadece "doğal" süreçler olarak kabul eder.

Şu halde ideolojik dünya, bu sıfatla insan hariç içindeki hiçbir şeyin şahsi olmadığı, insani olanla insani olmayanın bir dünyası olma eğilimindedir. Aynı şey daha önceki sözlü şekiller için de geçerlidir. Bilim adamı kutsal duygusundan ya da insani olmayan şahsi duygusundan kaçınırsa bu tutum onun için daha iyidir. Eğer bu bilim adamı evrimi ince-

leyen bir biyolog ise, her şeyin bir amacı yerine getirmek için yaratıldığı, insani olmayan şahsi bir tasarım olduğu inancını dışlaması onun için daha iyidir. Eğer bu kişi "big bang" ya da tercih ettiği alternatif teori her ne ise onu inceleyen bir astronom ise yaratılış gibi kelimelerden kaçınması onun için daha iyidir. "Daha iyi" derken kastettiğim şey, bilim adamı için sadece yaptığı ilmi anlaşılmaz kılabilecek geriletici kavramlara sürüklenme olasılığının daha zayıf olacağıdır. Örneğin, fizikte gözlemcinin müşahede ettiği şeyi gözlemleme süreci vasıtasıyla değiştirdiği prensibinin kabul edildiği doğrudur. Ancak gözlemci kelimesi kendisini gayrişahsi olanla ilişkilendiren bir bilince hasredilir ve duygu gibi bilincin dışındaki her şey fizikte henüz işlevsel olmayan öznel bir dünyaya aittir.

Bununla birlikte insani olmayan bir çevrede insanın yabancılaşması temel duygusu hâlâ sabittir. Doğumun ve ölümün anlaşılması olanaksız gizemleri; "atılmışlık" diye adlandırılan varoluş gerçeğinin keyfî bir gerçek olduğu duygusundaki gizem; betimleyici, kavramsal ve ideolojik düşüncenin, esnek olmakla birlikte, benlik yitirici eğilimleriyle asla tam olarak tatmin edilememiş, yıldızları, denizi ya da bir ormanın sessizliğini temaşa etmekteki huşu ve merak duygusu hâlâ ortadadır. Bundan ötürü Romantik dönemden beri imgesel diye adlandırılan daha kapsayıcı bir tür sözlü iletişim şekline ihtiyaç vardır. Böyle bir şekil bizi ideolojilerin peşinde koştukları güçlendirilmiş dogmaları kırarak daha sınırsız bir dünyaya ulaştırır.

İmgesel bir tepki, kendisinde duygusal olanla akli olan arasındaki farkın yok olduğu, hayali olanla rüyamsı olanın itibari olarak eşit bir statü kazanması suretiyle bilincin muhtemel pek çok ruhsal unsurdan sadece biri olduğu bir tepkidir. İmgeselin ölçütü gerçek değil, anlaşılabilir olmaktır ve gerçeği değil hipoteze ait olanı ya da var sayılanı temsil eder. Böyle bir ölçütün bizi edebiyat olarak adlandırdığımız sözlü alana taşıdığı açıktır.

Edebiyat anlatıları, tarihî olarak mitlerden, daha doğrusu mitoloji olarak adlandırdığımız mitlerin bir araya toplanmasından meydana gelir. Mit (*mythos*) genellikle tanrıların eylemleri hakkındaki hikayedir. Bir hikaye olması nedeniyle potansiyel olarak edebidir ve bilinen ilahi varlıklarla daha az ilişkili olan halk hikayesi ve efsane gibi diğer hikaye türleriyle aynı yapıya sahiptir. Edebiyat olarak adlandırdığımız kategori gelişirken, bu hikaye türleri ortaya çıkarlar ve geleneksel mitler bölümler halinde lirik şiirde daha çok temsil edilmesinin yanı sıra roman, macera romanları ve destanlardaki kurgularla yer değiştirir. Bütün bunlarla, daha önceki çalışmalarımda farklı bağlamlarda ortaya çıkmış olmalarına rağmen gelecek iki bölümde bütünüyle ilgilenilecektir.

Mitler bizi özne ile nesne arasındaki ayrımın günümüzdeki halinden sürekliliğinin daha az ve kesin olduğu, ve genellikle tabiatın bazı yönleriyle özdeşleştirilen şahsiyetler oldukları için tanrıların mitin ana karakterleri oldukları bir zamana geri götürürler. Bu nedenle tanrılar, incelemek zorunda olduğumuz bir edebiyat unsuru olan yerleşik metaforlardır. Tanrılar adeta gayrişahsi bir tabiatı yeniden insanlarla donatırlar. Güneş tanrıları, deniz tanrıları ve fırtına tanrıları tabiatı şahsi bir meskene geri getirirler ve bu kişisel meskene içindeki her şeyin üçüncü tekil şahıs "o" olduğu sıradan bilinç çevresinin yerine farklı bir bağlamda "ben-sen ilişkisi"[4] diye adlandırılan unsuru katarlar. Ancak edebiyat kategorisi ortaya çıktıkça, bu tanrıların mevcudiyetleri, var oldukları varsayılırken dahi, önemlerini yitirirler. Jüpiter ve Venüs tapınakları yıkılıp, dualar ve dinî törenler artık bu tapınaklarla ilişkilendirilmez hale geldikten sonra bile, Jüpiter ve Venüs yıkılmamış bir enerjiyle edebiyattaki varlıklarını sürdürmeye devam ettiler. Şair hakkında konuştuğu hiçbir şeyin doğrusunu ya da ontolojik mevcudiyetini beyan etmek zorunda değildir. Bu tavır şairin sosyal olarak bütün

4 Buber'in *I and Thou* eserine daha sonra atıfta bulunulacak. Burada Buber'in tanrılara "You" dünyasının bir parçası olarak baktığı iddiasında değilim.

faydasının ve etkisinin yok olması anlamına gelebilir ki bu birçok açıdan doğrudur.

İdeolojinin dışladığı, fakat dolaylı olarak varsaydığı başlatıcı mittir. Sayısız oranda ferdî mit vardır ancak belli sayıda –gerçekte oldukça küçük bir rakamdır– mit *soyu* mevcuttur. Mit *soyları* insanın niçin var olduğu ve nereye gittiği hakkındaki şaşkınlığını ifade ederler. Bu mitler yaratılış mitini, cennetten düşüş mitini, çıkış ve göç mitini, insan soyunun geçmişte (tufan) ya da gelecekte (apokaliptik mitler) yok edilmesi mitini, bu hayatın ya da bundan sonraki hayatın bir evresinde gerçekleşecek kurtuluşla ilgili mitlerdir –buradaki "sonraki" ifadesinin de yorumlandığı unutulmamalıdır. Bu türden mitler, kelimelerin gücü nispetinde, insanlığın kendi tabiatı ve kaderi, evrendeki yeri, sonsuz oranda daha büyük bir düzene kendisinin dahil edilmesi ve bu düzenden dışlanması duyguları hakkındaki görüşlerinin ana çerçevesini çizer. O halde edebiyat herhangi ontolojik bir fikir beyan etmezken, imgesel ya da şiirsel kelime düzenleme şekli insan olmayan kişilik –melekler, şeytanlar, tanrılar ya da Tek bir Tanrı– hakkındaki düşüncelerin temeli olmalıdır.

Bir ideoloji kendi geleneksel mitolojisi içinden uygun gördüğü bir unsurun kendine ait uyarlamasını üretmek suretiyle işe başlar ve bu uyarlamayı toplumsal bir sözleşme şekillendirmek ve bu sözleşmeyi güçlendirmek için kullanır. Bu nedenle, ideoloji uygulamalı bir mitolojidir ve ideolojinin mit uyarlamaları da ideolojik bir yapının içindeyken inanmak zorunda olduğumuz ya da inandığımızı söylemek zorunda olduğumuz şeylerdir. Genel anlamıyla inanç bir ideolojiye olan bağlılığı ilan etmenin ötesine geçmez (BŞ 341, GC 229). Bir ideolojinin normalde ilettiği şey: "Sosyal düzeniniz her zaman sizin istediğiniz şekilde olmayabilir ancak tanrıların sizin adınıza kararlaştırdığı ve umut edebileceğinizin en iyisi olan sosyal düzen budur. İtaat et ve çalış" şeklindedir. Genellikle yükselici bir sınıf sistemiyle desteklenen bir ruhban sınıfı ya da buna tekabül eden herhangi bir sistemle ifade edildi-

ği şekliyle zulüm ve hoşgörüsüzlük, ideolojinin kararlılığının sonucu olarak ortaya çıkar. Bu sosyal yapının amacı diğer kanunların hepsini sapkın, hastalıklı, gerçekçi olmayan ya da kötü olarak ilan etmek suretiyle kendi mitolojik kanununu inanılabilecek yegane kanun yapmaktır. Bu durum miti ideolojinin kendi içinde dışlanmış başlatıcısını –ideolojinin kendisine dayanarak yaşamını sürdürdüğü– odak noktasına yerleştirmek ve bu miti daha geniş bir perspektifle incelemeye karşı güçlü bir direnişin var olduğu anlamına gelir.

Edebiyat hiçbir şey beyan etmeyip sadece sembollere ve canlandırmalara dayanırken, ideolojileri kendi başına bırakıldığında herhangi bir rasyonel şüphecilikten daha fazla aşındırabilecek bir tepki çeşitliliği ve bir yargı sektesi talep eder. Histerik bir toplumda aklın sesinin otoritesinden bahsetmiştim. Ancak akıl bilince bağlıdır ve bilinç ise edebiyatta işlevsel olan, hayal ve rüya gibi diğer ruhsal eylem formlarını dışlayan savunmacı ve süzücü bir mekanizmadır. Rasyonel olmayan bu ruhsal eylemleri gerçek dışılığa indirgemek bütün toplumsal sözleşmelerin yararınadır. Bu da şaire, ideolojik bir şekle tekrar girmediği ve kendisini bu şekli kendi dilinde yorumlamaya hasretmediği müddetçe ciddiye alınmaması gereken ruhsal bir "hadi böyleymiş gibi davranalım" oyun alanı kazandırır.

Tabii ki birçok şair bunu yapar, yapmadıkları takdirde de sosyal işlevlerinde kendilerini eksik ve güvensiz hissederler. Bu yüzyılın otuzlu ve kırklı yıllarında sanki edebiyat, bazı dinî ya da siyasi pozisyonlara, genellikle de otoriter sistem yanlısı pozisyonlara, bağlı kalan ideoloji yanlılarının kapalı bir dükkanı haline gelmek üzere idi. Bir şair sadece mitsel müphem bir dünyada oynamaktan ya da kendisi dahil hiç kimsenin asla anlamayacağı muazzam bir gize imada bulunmaktan başka bir şey yapamazsa ne fonksiyon icra edebilirdi? Shelley *The Witch of Atlas* diye adlandırılan mitsel serbest bir şiir kaleme almıştır. Fakat kendi karısı dahi Shelley'in sorumsuz olduğunu düşünmüştür. Aslında Shelley'in yaptığı şey temel-

de sorumsuzluk iken, kendisini tatile çıkmaya hakkı olduğu gerekçesiyle savunur.

Retoriğin büyük bir kısmının, akla meşru bir yaklaşımı, duygulara ya da kazanılmış haklara gayrimeşru bir başvurumla destekleyen, kötü bir diyalektik olduğu şüphesinin gölgesi altında nasıl büyüyüp geliştiğini gördük. Yine bu şüphede bir hakikat payının olduğunu, retoriğin kendi değerini düşürücü şekillere sahip olduğunu ve diyalektiğin, sınırlı da olsa, bu retorik şekilleri ile savaşma gücüne sahip olduğunu da gördük. Aynı şekilde ideolojiler çatışmasının kendisine damgasını vurduğu bir çağda, kötü ideolojinin ilham kaynağı olduğu gerekçesiyle mit hakkında hatırı sayılır bir şüphe bulutu vardı. Değerleri daima düşük olmasa bile, en azından bu konuda şaibeli iki retorik formu, propaganda ve reklamdır. Yaklaşımlarının ironik oluşu bunları zanlı sehpasında oturtmaktadır; reklamcı söylediği şeylere çok az inanırken, hitap ettiği kitleden de aslında inanma tepkisi beklemez. Bir miktar sosyal kontrolün mevcut olduğunu varsayan böyle bir ilişki kısmen zararsızdır; retoriğin değerini aktif bir şekilde düşüren ise sadece tehdit ve cezalarla güçlendirilmiş, ironik tepkileri elemek için tasarlanmış retorik propaganda şekilleridir.

Bir ideoloji histeri ve fanatizm noktasına doğru zorlandığında ya da teşvik edildiğinde ideolojideki mitolojik temel çok açık ancak patolojik bir şekilde ortaya çıkar. Bunun örnekleri ırkçı "İskandinavyalı" Nazizm miti, Çin'in dört-bileşenindeki pratik zekalı ve ideolojik olarak itaatkar köylüler miti, kendisini destekleyenlerin dünyayla bağlarını kesen ve karizmatik bir lider etrafında toplanan çeşitli dinlerdeki "fundamentalist" ya da mezhepçi mitlerdir. Bununla birlikte ister iyi isterse kötü olsun mitoloji, iyi ya da kötü ideolojiyi yaratır. Bu nedenle mitoloji kelimesini (a) kötü ya da değersiz ideoloji, (b) diğer insanların ideolojileri, haklı olarak yerilen ideolojiler, (c) hastalıklı mitoloji anlamlarından birini kastetmek için kullanmak yanıltıcı olur. Mitoloji kelimesini bu anlamlardan birinde kullanma-

nın arka planında edebî yapı, mit, fabl ve öykü terimlerini gerçek olmayan bir şeylerle eşdeğerli terimler yapan edebiyata karşı umumi bir önyargı vardır. Hatta bütün mitlerin sözlü patoloji olduğuna inanan insanlar bile bulunmaktadır. Bu bir on dokuzuncu yüzyıl inancı olmasına rağmen yirminci yüzyılda da varlığını sürdürmektedir.

Bununla birlikte mitte bu yanlış muameleyi anlaşılabilir kılan bir nitelik vardır. Mitoloji ideolojiye dönüştüğünde ve toplumsal bir sözleşmeyi şekillendirmeye yardım ettiğinde, tarihî olduğu ileri sürülen veriler sunar. Bu veriler geçmişteki gerçek olaylardır, ancak mit bunları o kadar seçimli sunar ki biz bunların tarihî olduklarına zor inanırız. Örneğin, Tekvin'deki yaratılış ve tufan mitleri açıkça "olan şey buydu" derken, diğer taraftan da ima yoluyla "tam olarak bu olayın bu şekilde gerçekleşmesi imkansızdır" der.

Geçmişin, gerçek ya da efsanevi, böyle bir şekille sunulmasındaki sebep kelime sunumunda daha önce belirtilmişti. İlk topluluklar kendi hakiki tarihleri hakkında açık bir fikre sahip değilken, hayatlarının ölümle sonlanacağını, ölen bu insanların hayatlarında umutlarla birlikte birçok yıkım ve başarısızlık gördüklerini ve yaşamlarının haksızlık ve zulümlerle dolu olduğunu bilmekteydiler. Mit, ilkel toplulukların bildikleri şekliyle, bu türden bir tarih anlayışına dengeleyici bir kuvvet icra eder. Onlara karşılaştıkları olayların atalarına ait mitlerin tekrarı olduğunu ya da hükmedilmiş anlamlarının gerçekleşmekte olduğunu önerirler. Bu türden mitler Thomas Mann'ın deyimiyle sadece "babalarının hikayeleri" değildirler. Aksine mevcudun ehemmiyetiyle yüzleşmek, mutat olanın devamını sağlama ya da bir krizle karşılaşma durumunda ihtiyaç duyulan cesaret ve enerji rezervlerinin ortaya çıkarılması demektir.

Bu kitap boyunca Coleridge'in şu formülüne başvuruyor olacağız: İlgilendiğimiz şeydeki bütünün birliğini ve bölümlerin farklılığını korumak için bölemeyeceğimiz yerlerde genellikle farkların bilincinde olmak zorundayız. Bu araştırma-

da bana edebiyat eleştirisinin hangi bölümde olduğu sorulacak olursa, edebiyat eleştirisinin kelime ve sözlü anlam teorisi olduğunu söylemeliyim. Bu nedenle de, çok fazla iç içe geçmiş olmakla birlikte, az evvel belirtilen farklı sözlü uygulama şekillerinden ayırt edilebilir. Edebiyat eleştirisi hem lengüistik hem de semantik alanları ihtiva eder. Burada bunların hiçbirine dokunulmamıştır. Çünkü ben sadece bir tür edebiyat eleştirisini etkileyen belirli bir konuyla ilgilendim. Bugün birçok edebiyat eleştirmeni edebiyatla ilgilenirken ideolojik evreyi geçme konusunda ya isteksiz davranmakta ya da bunu başaramamaktadırlar. Çünkü bu eleştirmenler, edebiyatın ideolojinin temel dinî, tarihî, radikal, feminist ya da benzeri ilgilerle olan ilişkisiyle, edebiyatla ilgilendiklerinden daha fazla ilgilenmektedirler. Bu tür yaklaşımlarda edebiyat daha önemli ve daha ivedi olan başka bir şeye tabi kılınır. Bu yaklaşımların popüler olmalarındaki tarihî sebep ise bir sonraki bölümün temel teması olacaktır. Bununla birlikte edebiyatla edebiyatın mitsel ve metaforik dili açısından ilgilenen ve hiçbir şeyin önem açısından edebiyattan daha fazla önceliğe haiz olmadığını düşünen bazı edebiyat eleştirmenlerinin olması gerektiğini düşünüyorum. Bu yaklaşım edebiyatın ideolojik ilişkilerini inkar etmek ya da bu ilişkilerin önemini küçümsemek değil bilakis edebiyatla ilişkilendirilen şeyin ne olduğunu açıkça tetkik etmektir.

Daha kapsayıcı bir ifadeyle, edebiyat eleştirisi dilin farkındalığını ifade eden dildir. Tabii bilinç farkındalığı anlamına geldiği ölçüde edebiyat eleştirisinin edebiyata yaklaşımı belli bir oranda şiirin açıklayıcı bir nesre indirgenmesini (haddi zatında biraz ukalaca ve nankörce bir görev) içerir. Ancak böyle bir indirgemenin amacı şiirsel dilin bayağı ve yetersiz bir dile tercüme edilmesi değil, şiirin daha geniş sözlü bağlamıyla ilişkilerini yapılandırmaktır. Bu noktada farklı türden edebiyat eleştiri faaliyetleri ortaya çıkmaya başlar.

Retorikte üslup ve içerik, hitabet numaraları ve ikna edici mesajlar gibi unsurlar birbirinden ayırt edilebilir ve bu ayırt

edilebilirlik varsayımı retorik çerçevesinde düşünen edebiyat eleştirmenlerince edebiyata taşınır. Edebiyat eleştirmenleri genellikle bizlere söyleyecek hiçbir şeyi olmadığı halde (özellikle bu eleştirmenlerin duymak istedikleri şeylerden bahsetmeyen) zarif üsluplu yazarlardan ya da çoğunlukla kötü yazan ancak (defalarca söylediğimiz) bir şey söylemeyen yazarları anlatırlar. Edebiyat eserleri mitsel bütünlüklerle iletişim kurarlar ve eğer edebî bir eserde üslup ve içerik ayrımı esas bir unsur gibi görünürse, bu o yazarın retorik yörüngeden kaçmadığı anlamına gelir.

Dil farkındalığı tabii bilinçle başlayabilir ancak kısa sürede dilin bir bilinç yoğunlaştırma vasıtası olduğu ortaya çıkar. Bu gerçek incelediğimiz bütün dört dil şekli için geçerlidir. Bilimi, felsefeyi, tarihi ya da politikayı edebiyat eleştirisi ile desteklemek hakikilik kriterleri yaratmakla başlar. Bilimi batıl inançlardan, tarihi efsaneden ve dedikodudan, felsefe ve politikayı propagandadan ayıran eleştirmenliktir. Edebiyatta ise hakikilik kriterleri çok daha esnek ve kaypaktır ve her an için değişime açıktır. Ancak yine de, eleştiri bilim ve felsefenin yapısına dahil edilen bir unsur olmadığı gibi, edebiyatla bütünleşmese de eleştirisinin edebiyattaki rolü başka yerlerdeki rolüyle temelde aynıdır. Böyle bir edebiyat eleştirisi bilincin ilerleme yönünün planını çizer ve bizi başladığımız noktaya yönlendiren çıkmaz sokakları ve sapmaları kapatır. Edebiyatta yaratıcı yapıyı genellikle fert üretir; bu yapı etrafında şekillenen sosyal oydaşmayı ise edebiyat eleştirisi temsil eder.

Günümüzde bilincin meditasyon ve benzeri teknikler vasıtasıyla yoğunlaştırılması büyük bir endüstri halini almıştır. Hal böyle iken bu aktivitelerin yoğunlaştırılmış dilin er ya da geç metaforik bir dile dönüşmesi gerçeğinin ve bilincin daha yüce yolculuklarında edebiyatın apaçık ve zorunlu bir rehber oluşu gerçeğinin görmezlikten gelinmesi ya da bu gerçekten sakınılmasını anlamış değilim. Çalınmış mektup bir kez daha bilircesine nasıl fark edilmediğini bize sormakta. On üçüncü

yüzyıl İtalya'sında Dante yaşamın ötesinde varlığın durumunu tecrübe etmek istediğinde rehberi olarak şair Virgil'i bulur. Virgil edebiyata "bir hayat eleştirisi" olarak anlayan Arnoldcu bir işlev yükleyerek şöyle ifade eder: Hayata mesafeli ancak ondan tamamıyla elini eteğini çekmemiş, kendini en kapsamlı imgesel şekilde ifade edebilen bir varoluş anlayışı. Virgil'in ötesinde Beatrice bulunur. Beatrice, Virgil'in varoluş anlayışının sınırlarının eleştirisini ya da daha yüksek oranda bir farkındalığını temsil eder. Sanki edebiyat eleştirisi sözlü şekillerin her birinde hem kontrol edici ve yönlendirici bir kuvvet, hem de kelimeler ifade etme limitlerine ulaşıncaya kadar şekiller arasında aşağı ve yukarı her iki yönde yolculuk yapabilmemizi temin eden bir güç gibi görünür. Fakat uzaktan bir sınır gibi görünen şeyin ona ulaşıldığında başka bir şeye açılan açık bir kapı olduğu ortaya çıkar.

Şimdi retorik dilin edebî ve ideolojik, imgesel ve ikna edici iki şeklini daha ayrıntılı bir şekilde karşılaştırmak ve bu karşılaştırmadan edebiyatın sözlü evrendeki yeri ve sosyal işlevi hakkında bir şeyler öğrenip öğrenemeyeceğimizi görmek durumundayız.

İKİNCİ BÖLÜM

İlgi ve Mit

I

Başlangıç noktamız genel ve yaygın anlamıyla genellikle tanrılarla ilgili olan ve uzak geçmişe atıfta bulunan bir hikaye (*mythos*) anlamında mit kelimesi olacak. Burada yine edebiyatın anlatımsal boyutunu ("ayrıcalıklı" kelimesini kullanmayacağım) vurguluyorum. Az evvel belirtilen anlamıyla tipik mitler sosyal gelişimin erken evrelerinde, mantığın ve delilin sözlü kontrollerinin katı bir şekilde yapılandırılmasından önce ortaya çıkar. Edebiyat eleştirisi temelde yazılı belgeler çağı ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle burada şifahi ve mit öncesi kültürleri atlamak zorundayız.

Büyük Şifre'de ve bir önceki bölümde neler söylendiğini kısaca şöyle özetleyebiliriz: Mitler yapısal olarak halk hikayeleri ya da efsaneler diye adlandırdığımız diğer hikaye formlarına benzerler. Ancak halk hikayeleri temalarını ve motiflerini karşılıklı değiştirerek dünya üzerinde dolaştıkları için sosyal olarak göçebe olma eğilimindedirler; efsaneler ise belirli yerlerle ya da kültürel kahramanlarla ilişkilendirilen tipik hikayelerdir. Mitler farklı ve ayırt edilebilir sosyal bir işlev icra ederler. Esas olarak bu işlev topluma, içinde yetiştikleri toplum için bilinmesi önemli olan tanrılarını, geleneksel

tarihlerini, adetlerini ve sınıf yapılarının kökenini anlatmaktır. Mitler düzenli bir şekilde dinî törenlerle ilişkili olarak da kullanılırlar. Bu ilişki şu iki şekilde olabilir: Ya dinî törenler hakkında bir yorum oluşturmak suretiyle, ya da mitin dinî törenler tarafından canlandırılması şeklinde.

Böylece mitler iki bağlama sahiptirler. Yapısal olarak diğer hikaye tiplerine benzerler, bu nedenle potansiyel olarak edebidirler. Fakat mitler ilk toplumlarda ideolojik olarak adlandırdığımız sosyal bir işlev de geliştirirler. Mitler bir toplumu tanımlama, topluma paylaşılan bilgi mülkiyeti ya da o topluma has bilgi olarak farz edilen unsurları verme konusunda başat bir rol oynarlar. Mitin mesajı "doğru budur" değil, "bunu bilmek zorundasınız" şeklindedir. Böyle bir mitoloji Kitab-ı Mukaddes'in *Tora* terimiyle kastettiği şeye yakındır. Yani öğrenme konusunda hiçkimsenin istisna tutulamayacağı yasayı da ihtiva eden temel bilgi. O halde mitoloji kendi toplumunun ortasında sınırları belirli ve kutsanmış kutsal yer –*temenos*– teriminin sözlü karşılığıdır.

İdeolojik işlevleri yok olduğunda, sadece edebî yapısıyla baş başa kalan mitler tamamıyla edebî bir yapıya dönüşürler. Klasik mitoloji de, Hıristiyanlığın yükselişinden sonra aynı akıbetle karşılaşmıştır. Diğer yandan Kitab-ı Mukaddes mitleri on sekizinci yüzyıla kadar özel bir kutsal statüyü muhafaza ederken, günümüzde bu mitlerin statüleri ise yıkılmaya yüz tutmuş bir haldedir. Ancak toplum geliştikçe mitler daha çoğulcu bir hal alırlar; kelimelerle farklı sorular sorulur ve incelemekte olduğumuz başka dil ve anlatım türleri yaratarak sözlü kültürden daha fazlası talep edilir.

Bize Homeros'u, Hesiod'u, Homerik ilahileri ve trajik şairleri kazandıran mitolojik Yunan sözlü kültürü ilk filozofların meydan okuyuşlarıyla yüzleşir. Filozoflar mitolojik Yunan sözlü kültürüne şu soruları yöneltirler: Dünya neden yapıldı? Diğer canlıların kendisinden türediği temel bir kaynak var mı? Yıldızlar gerçekte nedir? Atom diye bir şey var mıdır? Bu tür sorular bilimle alakalıydı ve bunları soranlar kısa sürede mito-

lojinin bu sorulara verecek ciddi bir yanıtının, daha doğrusu bu sorularla alakalı herhangi bir cevabının olmadığını keşfettiler. Bunun sebebi mitolojinin (öncü) ilk bilim formu olmayışı idi; mitoloji insan inançlarını, korkularını, endişelerini, tutkularını ve saldırganlığını bir gelenek bağlamında ya da tamamıyla gizemli, otoriter bir kaynaktan geldiği varsayılan vahiy bağlamında ifade etmekteydi. Birçok mitin bilime öncülük eden bazı işaretler taşıdığı doğrudur. Örneğin güneş ve ay yılını uzlaştırmak suretiyle bir takvim teşekkül etmekle alakalı mitler bu türden mitlerdir. Birçok mitin, tarihî karakterlerin ya da olayların imalı anlatımları oluşları da böyledir. Mitolojinin temelde ilgilendiği şey spekülatif olan değildir, hakikatle ise çok daha az ilgilidir. Mitoloji pratik insan ilgileri ile ilgili bir yapıdır (ilgi kelimesi ile çok geçmeden tekrar karşılaşacağız).

Açtıkları dilbilimsel imkanlar dolayısıyla böylesi yeni ilgiler kolayca görmezden gelinemezler. Gizli bütün tuzaklarına rağmen, Pisagorcu ekol fiziksel dünyayı incelemek için asıl dilin sözlü bir dil olmayıp matematiksel bir dil olduğu iddiasını miras bırakmıştır. Deyim yerindeyse bu düşüncenin vakti ancak Galileo ve Descartes'ın yaşadığı yüzyılda düşünce önplanına çıkmasıyla geldi. Fakat teknolojinin yeterince gelişmemiş olması sebebiyle bilim fazla öteye gidemedi ve Sokrates'den öncekiler bize spekülatif kozmolojide zekice sezgiler bıraktılar. Şu an bizim için önemli olan şey bu ilk spekülasyonların bazılarının, bütün toplumlarda olduğu gibi, mitlerden doğan bir ideolojinin egemen olduğu bir toplumun endişeleriyle çarpışmış olmasıdır. Perikles'in öğretmenlerinden biri olan filozof Anaksagoras'ın, Atina'da dinsizlik ve ateistlik suçlamalarıyla mahkemeye çıkarıldığı anlatılır. Anaksagoras'ın güneşin Yunanistan'ın neredeyse yarısı büyüklüğünde, parlayan bir taş olabileceğini ileri sürdüğü iddia edilir.[1] O zaman ve mekanda güneş hakkında kesin fazla

1 Pek tabii ki Anaksagoras'ın dine karşı başka saygısızlıklarda da bulunmuştu. Eflatun'un *Apology*'sinde Sokrates kendisinin Anaksagoras'la herhangi bir ilişkisinin olmadığını gösterme hususunda endişeli görünür. Bkz. Philip Wheelwright, *The Pre-Socratics* (1966), s. 154.

şey ispatlanamazdı; o halde buradaki tek problem –ancak oldukça önemli bir problem– az sayıda toplumun tanıdığı bir hak olan, fertlerin bu konuda kendi spekülasyonlarını yapma haklarıydı.

Sokrates'in aynı suçlamayla yapılan halka malolmuş mahkemesi sözlü kültürdeki temel ve kalıcı bir devrimi sembolize etmiştir. Sokrates ahlaki dünya ile doğal dünyadan daha fazla ilgili idi ki böyle bir tavır sosyal ilgi tekeline doğrudan bir meydan okumaydı. Ancak Sokrates'i suçlamak yanlış olsa da, devrim daha başlangıcında Sokrates gibi bir şehit ve Eflatun gibi bir tanığa sahip olduğu için şanslı idi. Devrim *mythos*'un yerinin *logos* tarafından alınmasına dönüştü. Burada *logos* diyalektiğin kontrol ettiği varsayılan ideolojik bir retorik anlamındadır. En azından başlangıçta, Eflatun ve Aristo retoriği diyalektikle özdeşleştirmişlerdi. Hıristiyan Kitab-ı Mukaddes'i üzerine yazılan bir kitabın başka bağlamlarda *logos*'u kullanmak zorunda kalacağı ve bağlam değiştiğinde de bu konuya gereken ihtimamın gösterileceği aşikardır. Hakikate ulaşmakta dilin sınırları ne olursa olsun, önermelerle ve mutlak ve özel beyanatlarda bulunmak suretiyle ilerleyen nesrin kelime düzenlemesi, hikaye anlatmaya ve ne reddedilebilen ne de ispatlanabilen, en iyi şartlarda sadece belirli beyanatlarda bulunuyormuş gibi davranan, kendini geliştirmeme siyasetine bağlı olan şiirsel dilden daha ötelere taşıyacağı daha o zaman fark edilmiştir. *Logos* düşünme, ferdî bir zihinle olur, ancak bu düşüncenin nihai kaynağı sosyal bir oydaşmadır; Eflatun'un bir diyalog formu kullanması kısmen bunu sembolize etmeye yöneliktir.

Pek çok itiraz kaydına rağmen, şairlerin Eflatun'un *Devlet*'inden kovulmasını ve Aristo'nun *Metafizik*'inde bulunan mitolojik düşünme metoduna aşağılayıcı bakışını, Batı kültürüne o günden itibaren egemen olan şiirsel ve metaforik dilin diyalektik dile tabi kılınışının birer temsilcisi olarak kabul edebiliriz. Diyalektik dilin yönü ne kadar sıklıkla değişirse değişsin, onun hakimiyeti sarsılmamıştır. Eflatun ve Aris-

to'dan Hellenistik filozoflara, Hellenistik filozoflardan Hıristiyan teolojisi ve skolastisizmine, bunlardan da günümüzün demokratik ya da Marksist ya da diğer seküler ideolojilerine kadar diyalektikçinin şair üstüne olan üstünlüğü görece sürekli olagelmiştir.

Daha önce açıklandığı gibi mit, *logos*'un kontrol ettiği ve benimsediği kısmı hariç, ideolojik işlevini kaybeder. Artık kendisine inanılmayan, kültle ya da dinî törenlerle bağlantısı kalmayan mitler tamamıyla edebiyata dönüşürler; toplumda özel bir statüyü koruyan mitler ise *logos* diline tercüme edilirler ve logos dilinde öğretilir ve öğrenilirler. Hıristiyan yüzyıllarında Kitab-ı Mukaddes'in başına gelen şey de işte buydu; bir kimse Kitab-ı Mukaddes'i okumadan evvel, onu nasıl okuması gerektiğini *logos* dilinde formüle edilmiş doktrinel bir yapıdan öğrenmek zorundaydı. Kalvinci kiliselerde teori farklı olsa da süreç hemen hemen aynıydı. Reformasyonun temel problemlerinden birisi, herkese açık olan bir Kitab-ı Mukaddes idi. Ancak yine de bir Kalvinci Kitab-ı Mukaddes'i doğrudan değil fakat Kalvin'in Kitab-ı Mukaddes'i yorumu vasıtasıyla okur.

Kabul gören mitler artık mit olarak işlev görmezler. Bu türden mitlerin, tarihî gerçekler ya da "gerçekten olan şey"in betimleyici anlatımları oldukları söylenir. *Faust*'ta Faust'un kasıtlı bir şekilde "başlangıçta kelime vardı" ifadesini "başlangıçta eylem vardı" şeklinde değiştirdiği bir pasaja (BŞ 53, GC 18) daha önce dikkat çekmiştim. Ancak Faust'un kendi zamanına kadar kabul görmüş bir Hıristiyan uygulamasını takip ettiğini buna ilave etmeliyim. Başlangıçta Tanrı bir şeyler yapar ve kelimeler de tanrının yaptığı şeyleri bizlere anlatan betimleyici servo mekanizmalardır. Post-yapısalcı edebiyat eleştirmenlerinin "aşkın müsemma" olarak adlandırdıkları, gerçeğin ya da doğrunun kelimelerin işaret ettikleri şeyin dışında olduğunu savunan görüş Batı dinlerini etkiler. Yuhanna İncil'inin başlangıcının anlaşılır biçimde bu tavrı engellemeye ve *logos* ile *mythos*'u özdeşleştirmeye çalıştığı bana göre aşikardır. Fakat bu tavır, insan zihninde derinden

kök salmış durumdadır. Yirminci yüzyılda Troçki, kendi döneminin belli Marksist sapkınlarını idealistler gibi kelimenin üstünlüğüne inandıkları için reddeder, ona göre hakiki bütün Marksistler başlangıçta eylemin olduğunu bilirler.

Dönem dönem mitin, fablın ve kurgunun, edebî anlatımda kullanılan kelimelerin hepsinin yalanları örtmek için var oldukları görüşü bağırıp çağırılarak dile getirilir. Daha önceki yüzyıllarda, klasik mitolojilerin ve diğer mitolojilerin gerçek mitolojinin şeytani parodileri olduğu yolundaki aşırı Hıristiyan doktrini de bu görüşe dahildi. Bu görüşe göre, Kitab-ı Mukaddes mitleri yalan değillerdi, bu nedenle de mit değillerdi: "Aptalca mitlere" karşı uyarılar (*mythous bebelous*) Yeni Ahit'teki Pastoral Mektuplar[2] kadar erken bir tarihe aittir. Belki de buradaki saldırı, eğer tarihler bunu doğrularsa, Gnostik yazımlarda sel gibi akan mit oluşturma çabalarına yönelikti. Eğer durum buysa, o dönemdeki kanon her neyse, bütün bir mitolojiyi kanonun dışında bırakacak sınır çizgisi net bir şekilde çekilmişti. Böyle bir tavır bizi ikili bir *doğru ya da yanlış* sistemine kilitler. Batı kültür tarihinde daha liberal bir oydaşmanın ortaya çıkmasına kaynaklık etmesine rağmen, böyle bir sistemde mitin esnekliği kaybolur. Bununla birlikte, mite karşı hayatta kalmış ve değişikliğe uğramış geleneksel önyargılarla karşılaştık ve karşılaşmaya da devam edeceğiz.

Logos kontrolünde mitolojinin nasıl işlemesi gerektiği hakkında en açık örnekler Eflatun'a ait mitlerdir. Bu mitler, tarihî olarak işlevselliğine hâlâ devam eden mitolojiye çok yakın, diyalektikçi üstün bir deha olan Eflatun tarafından yapılandırılmıştır. Eflatun'da mitler, diyalektiğin eriştiği en son noktada kontrolü ele geçirirler, bu noktada *Timaeus*'da "muhtemel bir hikaye" (ya da daha canlı bir ifadeyle "beklenen hikaye") olarak adlandırılan olguyla karşılaşmaya artık hazırızdır.[3] Muhtemel hikaye ya söylenilmiş olanı canlandırır, ya diya-

2 Titus 3: 9.
3 "Muhtemel bir hikaye" ifadesi Jowett, "beklenen hikaye" ise H.D.P. Lee (Penguin Books, 1965)'tendir.

lektik içinde hâlâ doğmamış durumda bulunan ihtimaller üzerinde süpekülasyonlarda bulunur, ya da *Phaedo*'da olduğu gibi doğrudan argümanın ulaşabileceği alanların ötesinde geçerli olması gereken şeylere işaret eder. Aristo'da şiirsel ifade özel hakikatleri değil evrensel olan hakikatleri ifade etmeye yetili kılan ve bundan ötürü kendine has farazi bir hakikati içermeye ehil bir ifade tarzı olarak yer bulur.

Bu, gerçekte edebiyatın retorikle çok yakın bir müttefik olması ve retorik gibi diyalektiğin *antistrophos*'u (kelimelerin ya da deyimlerin ard arda gelen her bir cümlenin sonunda yinelenmesi) olarak kabul edilmesi gerektiği anlamına gelir. O gün bu gündür bu görüş büyük oranda hakimiyetini korudu; aslında şimdi bile şiirsel dili özel amaçlı retorikten ayırabilecek yeteri kadar edebiyat eleştirmeni neredeyse bulunmamaktadır. Aristo'dan günümüze kadar ulaşan, kolay erişilebilen kültürel bir tavrın bir ifadesi Sir Philip Sidney'in on altıncı yüzyıl *Apologie for Poetrie*'sidir. Burada şairin edebiyattaki bütün ifadelerin farazi ya da sahte ifadeler olduğu şeklindeki bir önermeyi asla tasdiklemeyeceği ifade edilir. Sidney şiirin (ahlaki) felsefeyle kıyaslandığında soyut öncülü somut bir örneğe çevirdiğini; tarihle kıyaslandığında da mükemmel olmayan insan örneğini idealize edilmiş ya da başkalarına örnek teşkil eden bir kahramana çevirdiğini söyler. Bu nedenle şiir bütün nezaket ya da medenilik unsurları arasında güçlü bir destekleyici sosyal yere sahiptir; hatta askerî çevrelerde bile şiir "karargah arkadaşı"dır.

Sidney'in kısmen kabul ettiği ve kısmen de sınırlandırdığı mevcut varsayımlar yaklaşık olarak şunlardır: Şiirsel olan ildeldir ve bu nedenle şiir okurken hangi yönlerinden vazgeçilmiş olduğunun farkına varmalıyız; şiir eğlencelidir ve bu nedenle de mantıki yoldan sonuca varan sözlü yapılardan farklı bir ruh haliyle ele alınmalıdır; şiir imgeseldir ve bu nedenle de hakikat ve gerçek yolundaki sözlü yarışta bir yarışmacı değildir. Şairin amacı haz vermek ve eğitmektir; şairin eğlendirme kaynakları kendi sanatı içindeyken eğitmek için

başka bir sözlü disiplinin rehberliğine ihtiyaç duyar. Hikayeler tartışmadan daha kolay kavranan canlandirma ve örnekler yoluyla ilerler, çünkü hikayeler daha çocuksu bir zihin seviyesine hitap ederler. Bu özellik şiir diline duygusal bir tını, hatta zaman zaman bir keşfedilmemiş gizemli ihtimaller duygusu katar. Bu haliyle de şiir saf argümandan çok daha geniş bir kitleye hitap eder. Şiir argümanın sadece beyaz ve siyah olarak sunduğu yeri renklendirir. O halde şiirin temel sosyal işlevi, egemen ideolojinin kendisiyle çağdaş olduğu şey her ne ise ona bir karşılık ya da retorik bir benzer temin etmektir. Bu meşru ve faydalı edebiyat yapılarının Platoncu türde mitlerin olduğu anlamına gelir.

Şairler bu duruma çeşitli şekillerde uyum sağlar. Bu yollardan iki tanesi özel bir öneme sahiptir. Birinci yol alegori kullanımıdır. Alegoride hikaye ile hikayenin anlamı arasındaki ilişki hikayenin başından sonuna kadar aşikardır. Bu bağlamda anlam *logos* diline tercümeyle ilişkilidir. Örneğin Ezop'a ait bir masalın anlamının diyalektik dilde ifade edilen bir ders olduğu söylendiğinde durum budur. Şiirin hakim ideolojiye retorik bir benzer olma rolü burada oldukça açıktır.

Daha sonraları edebiyat yazarı kendi mitsel yapısını makul ya da inanılır yapılar yönünde değiştirmeye başlar. Bu işlem realist ve naturalist kurgu türünü ortaya çıkarır. Burada, farklı bir şekilde alegorideki gibi, edebiyatın işlevinin ideolojinin bir canlandırması olması kaçınılmazdır. Nazımda aşırı uyarlamalar daha azdır (nazım olarak dar anlamıyla şiirsel dil, "argümancı nesre" uyarlanmak konusunda en inatçı edebiyat unsurudur). Ancak burada bile Kitab-ı Mukaddes çalışmalarında "mitolojik olma niteliğini daha aza indirgemek" (demythologizing) şeklinde adlandırılan şeyin dikkate değer formlarıyla karşı karşıya geliriz. Mitolojik olma niteliğini daha aza indirgemeye örnek olarak, Wordsworth'un Ovid'ci başkalaşım ve benzeri geleneksel mitolojilerle bağlarını koparmasını ve edebî olmayan nesirde kullanılan deyimlerle bağlaşık, daha bir betimleyici deyimler kullanmasını zikrede-

biliriz. Douglas Bush'un deyimiyle "büyük düşüncelere" bakarken gerçekten şiir okuduğuna inanan Victorya dönemi okuyucusu da aslında mitsel özellikleri ayıklamaya yönelik bir bakış takınıyordur.

II

İdeolojik dilin sosyal otoritenin isteklerini nasıl desteklediğine ve buna rağmen diğer sözlü otorite türlerinin, örneğin bilimde, kendilerini nasıl kabul ettirdiklerine bir göz attık. Galileo ve Bruno'nun kendi dönemlerindeki dinî otoritelerle çatışmalarında, bir bilim adamının kendi toplumuna olduğu kadar kendi ilmine de bağlı olduğunu ve belli kriz dönemlerinde susturulsa ya da şehit edilse dahi, kendi ilmine sadık kalmak zorunda oluşunu gördük. Böyle bir tavır, geri kafalı kuruntulara karşı, gerçeklere ve delillere yapışan ahlaki basit bir tavır gibi görülebilir; ancak bu tavır daha derin de olabilir. Galileo zamanında güneş sisteminin güneşmerkezli bir sistem olduğu henüz kanıtlanmış değildi, yermerkezli bir teori hâlâ ikna ediciliğini muhafaza ediyordu; buna rağmen Galileo'nun yaptığı şey inanca dayalı bir sıçramaydı. İnanca dayalı sıçrama terimi dinî yazımlarda kullanılır fakat bütün inanç sıçramaları dinî değildir. Bruno'ya gelince onun sıçrayışı o kadar geniş ve çeşitliydi ki hakkında uzman olanlar bile onu takip etmeyi zor bulurlar. Isaac Newton'un üretim gücü ve ilgilerinin çokluğu göz önünde bulundurulduğunda da ortaya hemen hemen aynı derecede şaşırtıcı bir tablo çıkar.

Başka bir deyişle, bilim otoritesi daha geniş ve daha zorlayıcı olan sosyal ve entelektüel özgürlük otoritesine doğru genişler. Çalışmaları bilimsel olduğu kadar şahsi bir bağlam da içeren bilim adamı, ideolojininin kabul görmüş belirli formlarına meydan okuyor olsa dahi ideolojiye bulaşmış bir insan olarak kaldığı müddetçe yukarıdaki gerçek daima geçerli olacaktır. Günümüzde bilim adamı ile sosyal tepkinin yüzleş-

mesi tersine dönmüş olabilir. Teknolojide ilerlemiş bir toplum bazı bilim adamlarını kendi adına çalışması için silah altına alabilir. Bu durumda diğer bilim adamları, kendilerinin bilime olan bağlılıklarındaki temelin, bilimin diktatörlüğü ve terörü desteklemek için değil, insanlık yararına var olduğu kanaati olduğunun farkına varacaklardır.

Kabul görmüş sosyal istekleri onaylamayan ayrılıkçı bilim adamlarının zulme uğraması ya da sosyal izolasyonu eşlik etse ve istemeye istemeye olsa da bilimin otoritesi bugün genel olarak kabul görür. Ancak şairin otoritesi neredeyse hiç kabul görmez, hatta açık bir şekilde reddedilir. Bu durum Sovyetler Birliğinde Stalinci dönemin "sosyalist gerçekçilik" manifestolarında, Çin'in sözüm ona "kültürel devrim"inde ya da dönem dönem Amerika ve Kanada'yı baştan başa silip süpüren çoğunlukla ahlakilik diye adlandırılan orta tabakanın histeri dalgaları örneklerinde görülebilir.

İdeoloji diyalektik tarafından desteklenir ya da desteklendiğini var sayar. Geleneksel olarak diyalektiğin, bir ifadenin doğruluğunu ispatlayarak ve doğal olarak bu ifadenin zıddının da yanlış olmak zorunda olduğunu söyleyerek ilerlediğini söylemiştik. Hıristiyanlık şahsi bir Tanrı'nın varlığını doğrular ve zıddını iddia eden herkesin de aforoz edilmesini ya da lanetlenmesini söyler. Fakat giderek –en azından Hegel'den beri– her bir savın, kendi zıddını da sava iliştirilmiş halde ihtiva eden kısmi bir ifade olduğunu görmeye başladık. "Bir Tanrı vardır" dediğimizde "Tanrı yoktur" deme ihtimalini de ileri sürmüş oluruz ve bir anlamda bu ihtimali de söylemiş oluruz. Bugün bu gerçeği göz önünde bulundurma konusunda yeterli esnekliği ve hoşgörüyü geliştirmiş olan ideolojiler en etkili ideolojilerdir.

Fakat bir kural olarak, gücü elinde bulunduranlar ve belki de toplumun büyük bir kısmı, esneklik ve hoşgörüyü tehlikeli sosyal kuvvetler olarak kabul ederler. Yirminci yüzyıl sürülen, susturulan, izole edilen, hapsedilen, öldürülen ya da ideoloji takıntılı hükümetler tarafından intihara itilen pek çok

şair ve romancıya tanıklık etmektedir. Bu şair ve romancılar kendi şiirsel fikirlerinin doğruluğu konusunda ısrar etmeleri nedeniyle şehitler ya da kurbanlar olarak seçilip ayrılır oldular. Sadece şiirsel bir fikrin gerçekliği ile ilgili değil, bu fikri ifşa eden hususi otorite hakkındaki soruların da önemsiz konular diye görmezlikten gelinmesi imkansızdır. Mesela bu gerçeklik edebiyatın sınırlarını aşarak, dünyanın her yerinde başkalarının ideolojilerini ezip geçmek için savaş ya da sistemli terör metotlarını teşvik eden aptallar ve ruh hastaları ile küresel bir ideolojik çıkmaza doğru uzandığında daha da doğrudur.

Bir yazar geçim kaynağını, hatta kendi yaşamını riske atma pahasına kendi fikrinin tutarlılığını savunmaya kendisini adamış olsa bile, zihninde hâlâ kendi fikrinin doğruluğunun güvencesinin ne olduğu hususunda emin olmayabilir. Şiirsel ve mitolojik düşünce formlarının ilkel olduğu ve uygun ideolojik bir rehber olmaksızın çalışmalarının sosyal olarak faydasız, belki de daha kötü olacağı varsayımlarının ağırlığı şairin karşısında dikilmiş vaziyettedir. Petrarch'ın *Secretum*'unun[4] yazıldığı dönem kadar erken bir zamanda, şairle St. Augustine arasındaki pişmanlık dolu bir diyalogta, bir Kilise Doktoru gibi oldukça merkezi bir karakterle karşılaştırıldığında, şairin kendisini nasıl önemsiz bir karakter olarak hissedebileceğinin farkına varırız.

Aynı şekilde Chaucer'ın "Retractation" (Sözünü Geri Almak) adlı şiirinde şair kendi eserindeki "günaha dikilen" (sownen into synne) tüm unsurları reddetmektedir. Bu belge hakkında güçlü bir "teşvik edicilik" kokusu olduğunu ve Chaucer'i okumanın okuyanı günaha yönlendireceğini düşünen kişiyle dostluğu geliştirmeyi önemsememiz gerektiğini hissedebiliriz. Bununla birlikte, daha önceki eser uzun bir din değiştirmeler, tövbeler ve inkarlar dizisi olsa da, edebiyat tarihinde her iki eser de sözünü geri almaktan doğar ve bunu

4 Bilinen diğer ismi *De Contemptu Mundi*'dir.

takip eder. Her kültürde bulunan sinir krizi buhranlarına, verimsizliğe ya da eserlerinin sosyal işlevleriyle alakalı şüpheler ve güvensizlikler duymaya itilen –Tasso, Gogol, Yukio Mishima gelişigüzel seçilmiş örneklerdir– büyük yazarları hatırlamak çok da zor değildir. Bu problemlerin her biri diğerlerinden farklı olarak psikolojik problemler olarak incelenebilir, ancak edebiyat ve diğer sanatlarla ilişkilendirilenlerin sayısı yine de önemli orandadır.

On üçüncü yüzyıl Fransız şiiri *Aucassin et Nicolete*'te şiir kahramanı Avcassin, aşka ve sanata olan bağlılığının onu cehenneme sürükleyeceği hususunda uyarılır. Şiir kahramanı ise bu uyarılara, insan için değer ifade eden her şeyin aynı doğrultuya yollanışının açık oluşu gibi, kendisinin gitmek istediği yerin de aslında cehennem olduğu yanıtıyla karşılık verir. Bütün ince hicivlere karşı Aucassin'in çağdaşlarının çoğu ciddi bir acımasızlıkla aynı uyarıyı dile getirirlerdi. Chaucer'in "Sözünü Geri Almak" (Retractation) adlı çalışmasını tekrar düşündüğümüzde böyle bir toplumda birinin, özellikle ölüm yatağında, meydan okuyucu bir tavrı süresiz bir şekilde muhafaza etmesinin kolay olmadığını fark ederiz. Buna rağmen kendinden şüphe etmek ya da teslimiyetçilik gibi, meydan okuma tavrı da bütün edebiyat boyunca, en azından ortaçağ şairlerinden günümüze kadar, kendini göstermektedir. Meydan okuma tavrı çoğunlukla şöyle bir yaşam felsefesini benimser: Eğer toplum bizi toplum karşıtı olmakla suçlarsa biz de toplum karşıtı olacağız ya da en azından bu tavrı toplumun kendini beğenmişliğini sarsmayacak kadar benimseyeceğiz.

Diderot'nun *Neveu de Rameau*'su on sekizinci yüzyılda her bir onyıllık dönemde sanatla ilişkilendirilmiş düzen karşıtı bazı tavırların ortaya atıldığı bir dünyayı haber verir. Buna on dokuzuncu yüzyıl sonları Bohemyalılarını ve Birinci Dünya Savaşı zamanındaki Dadaistleri de katmak mümkündür. Dadaistlerle çağdaş birçok büyük yazar faşizmin birçok çeşidiyle flört etmiştir çünkü faşizm erişim alanında olan en

toplum karşıtı ideoloji idi. İngiliz Edebiyatında ise bu gruba Yeats, Ezra Pound, Wyndham Lewis ve D. H. Lawrence (Lawrence'ın *Plumed Serpent*'ı kesinlikle Nazizmin nüvelerini hazırlayan imalara sahiptir) gibi yazarlar girer. Geriye dönülüp bakıldığında, sapık olsa da daha yumuşak ideolojiler aynı dönemde başka pek çok insanı etkilemiş gibi görünmektedir ve ister sağda isterse solda konumlanmış olsun, basitleştirilmiş halkı cahil bırakma taraftarlığına bir eğilim, hem önde gelen bazı on dokuzuncu yüzyıl romancılarının eserlerinde ve hem de yüzyılın son çeyreğinin alt kültür ve karşı kültür hareketlerine uzanmaktadır.

Son yüzyılda dinle birleşmenin desteğini arayan yazarların listesi yoruma ihtiyaç duymaz. Dinle ittifak kurmak bir bakıma dinî inançların kültürel havayı şekillendirdiği dönemlerin dışında, şair tarafından aranıp bulunan ve seçilen iradi bağlantılardır. Bu nedenle içerik egemen ideoloji değil, daha ziyade bir azınlık protestosudur. Resmin birbirine geçen iki unsurundan bahsetmiştik: Birinci unsur edebiyat olduğu kadar özellikle resim gibi diğer sanatlara da uzanan isyankar bir hayat tarzıdır; ikinci unsur ise bir kural olarak karşı kültür boyutunun sadece tarafsız, yansız olmaktan ziyade açık bir şekilde muhalif oluşudur.

Normal konuşmada çalışma ile oyunu birbirinden ayırırız (BŞ 198, GC 125): İş başka bir amacı gözeterek harcanan enerjidir; oyun ise, kendisi için harcanan bir enerjidir. Argümancı dil kelimelerle çalışır. Bunun anlamı kelimelerin normalde söylenenin merkezine götüren düz bir hatta tasarlanması gerekliliğidir. Ancak bizler piyano çalmaktan, tenis oynamaktan, dramadan, hatta trajedilerden oyun diye bahsederiz. Bu türden oynamak çok fazla iş gerektirir ancak işin sonu, ya da işle bağlaşık olan şey oyunun müstakil enerjisidir. Argümancı dil nesrin şiirsel dilden daha sorumlu ve daha ciddi olduğu şeklindeki yaygın anlayış, çalışma ahlakının şairlere baskısını hissettirecek derecede güçlü bir ideoloji boyutudur. Bununla birlikte edebiyat gerçekten zor ve

zahmetli bir kelime oyununu oluşturur; hatta Hermann Hesse'nin *Boncuk Oyunu (Glasperlenspiel)* adlı eserinde sanatlarda bahsedilen unsurların var olduğunu varsaysak bile, sanatlardaki oyun unsuru toplumun ciddi işlerinden geri çekilmek şeklinde yanlış anlaşılmamalıdır. Valéry işle oyun arasındaki ayrımı, yürümeyle dans etme arasındaki tezatla sembolize eder:[5] Birisi uzakta bir amaca sahipken, diğerinin ise böyle bir derdi yoktur. Ancak oldukça yetenekli bir kişi yeteneğini sergilerken bu ikisini birbirinden ayırt etmek oldukça güçtür. Yeats'in ima ettiği gibi dansçı danstır. O halde iş-oyun ile ifade edilen şey nedir? Bu soru bizi yine şu ana kadar bir ya da iki kez kullandığım ve herhangi özel bir anlamda kullanmadığım için kendi kendini açıklayacağını umduğum ilgi kelimesine getirir.

İkisi arasında gerçek bir sınır hattı olmamasına rağmen birincil ve ikincil ilgiyi birbirinden ayırmalıyım. İkincil ilgiler toplumsal sözleşmeden ortaya çıkarlar ve vatanseverlik ve diğer sadakat bağlılıklarını, dinî inançları ve toplumsal sınıfların şartlandırdığı tavır ve davranışları ihtiva ederler. İkincil ilgiler mitin ideolojik boyutundan gelişirler ve sonuç olarak da doğrudan ideolojik nesir dilinde ifade edilme eğilimindedirler. Mitsel evrede çoğunlukla bir törenle birlikte bulunurlar. Böyle bir tören, örneğin bir erkek çocuğun erkek topluluğuna sadece erkeklere has bir törenle kabul edildiğini; erkek çocuğun öteki kabile ya da gruba değil bu gruba ya da kabileye ait olduğunu –ki bu muhtemelen çocuğun gelecekteki evliliğinin tabiatını belirleyecek bir hakikattir– ötekilerin değil de bunların kendi özel totemleri ya da koruyucu tanrıları olduğunu erkek çocuğun kafasına sokmak için tasarlanmış olabilir.

Birincil ilgiler şu dört ana bölümde incelenebilir: Yiyecek, içecek ve bunlarla ilgili bedensel ihtiyaçlar; cinsellik; zenginlik (yani para, mülkiyet, ev, giyinme ve kişinin yaşamına "la-

---

5 Valéry, "Poetry and Abstract Thought," *Collected Works*, 7, çev. Denise Folliot (1958), s. 69 vd. Yeats'ın "dansçı danstır" deyimi "Among School Children"ın son dizesidir.

yık" olan şey anlamında mülkiyeti yapılandıran her şey); seyahat özgürlüğü. Birincil ilginin genel hedefi Kitab-ı Mukaddes ifadesinde "daha mebzul bir hayat" şeklinde ifade edilir. Asıl itibariyle birincil ilgiler, referansları itibariyle ferdî ya da sosyal olmaktan ziyade doğuştan gelirler, tekil ve çoğul iddialarını öncelerler. Ancak toplum geliştikçe birincil ilgiler siyasi yapının taleplerinden farklı olarak ferdî bedenin taleplerine dönüşürler. Kıtlık sosyal bir problemdir ancak sadece fertler aç kalır. O halde ancak ferdilik duygusunun da geliştiği toplumlarda birincil ilgileri ifade etmek için sürekli bir çaba gelişebilir. Birincil ilgi aksiyomları formüle edilmeleri mümkün olan en basit ve en çıplak bayağılıklardır:[6] İstisnasız bütün insanlar için önemli olan yaşamın ölümden, mutluluğun kederden, sağlığın hastalıktan ve özgürlüğün esaretten daha iyi olmasındaki gibi.

İdeolojiler diye adlandıragеldiğimiz şeyler ikincil ilgilerle yakından ilişkilidirler ve büyük çapta ikincil ilgilerin rasyonelleştirilmesinden ibarettirler. Mitlere ya da hikaye anlatma modellerine ne kadar dikkatli bakarsak, bunların birincil ilgilerle olan bağlantıları o kadar yakından ortaya çıkar. Olduğu şekliyle insan hayatı, aslında mitsel olarak doyurulmamaları konusunda bir endişe şeklinde tasvir edilen bu ilgilerin tatmin edilmesi değildir. Bu nedenle Frazer'ın derlediği "ölen tanrı" hakkındaki çok sayıdaki mitin tamamı içine oturdukları antropolojik bağlam ne kadar çeşitli olursa olsun yiyecek temini endişesi konusunda ortak bir kaynaktan geliyor gibi görünmektedirler. Yiyecek endişesi doğurganlık ve erkekliğin yarı büyüsel ilişkisi vasıtasıyla cinselliğe ait endişelerle bağlantılı bir hale getirilir. Edebiyatta bir aşk romanı okuyucusu bazen romanın cinsel gerilim dışında, bu gerilim son sayfada çözülmüş olsa bile, başka bir konusu olmadığını düşündüğü için mazur görülebilir.

---

6 Burada "bayağılık"la kastettiğim şey bütün insanların bunlara ihtiyacı olduğudur. Yoksa herkesin bunları istediğini ya da bunlara sahip olduklarında ne yapacaklarını bildiklerini söylemiyorum.

Son iki yüzyıl boyunca yazılmış olan kurgu eserlerinin her birisi kendi döneminin ikincil ve ideolojik ilgilerini yansıtacaktır ancak eser bu ilgileri maişet kazanmak, sevişmek, özgür ve sağ kalabilmek için çabalamak gibi birincil ilgilerle ilişkilendirecektir. İdeolojik konular betimleyici ya da kavramsal dilde daha profesyonelce ele alınmış olabilir fakat mantıklı herkes kurgu perspektifinin yerinin doldurulamaz olduğunu kabul eder. Kurgu, ironik ya da endişe kontrollü olabilir ancak kurgunun arkasındaki olumlu dürtü, daha mebzul bir yaşam ilgisini ifade eden dürtü, bir oyun formu ya da müstakil bir enerji –*gaya scienza*–dir.[7]

Tarih boyunca ikincil ilgiler, birincil ilgilerden önce gelmişlerdir. Yaşamak isteriz ancak savaşa gideriz, özgürlük isteriz ancak –farklı derecelerde gönül rahatlığı ile– başkalarının olduğu kadar kendimizin de sömürülmesine büyük oranda izin veririz; mutluluk isteriz ancak yaşamımızın büyük bir kısmının boşa gitmesine izin veririz. Nükleer silahlanması, soluduğumuz hava ve içtiğimiz su kaynaklarını tehdit eden kirliliğiyle yirminci yüzyıl birincil ilgilerin birincil olmak zorunda olduğu, aksi takdirde bunun faturasının ağır olacağının bu kadar açık hale geldiği tarihteki ilk zaman dilimi olabilir. Günümüzde düşman bir ideolojinin mağdur ettiği bazı yazarlar, çalışmalarının değeri ve yararını savunan ifadeler yayınlarlar ve bu türden ifadeler genellikle yazarların hakikate olan bağlılıklarına atıfta bulunurlar. Yazarların doğru ile kastettikleri şey toplum gerçeklerine olan sadakatleri değildir. Aslında toplum gerçekleri, bu yazarların insan birincil ilgilerine olan sadakatleri gibi, kendi betimleyici içeriklerinin çoğunluğunu oluşturmaktadır.

Bir önceki bölümdeki ideolojilerle ilgili açıklamalar, ideolojik prensiplerin metonimik olduklarını varsayar. Bu söz konusu prensiplerin birincil ilgilerce öngörülen idealler için ortaya konulmuş olmaları demektir. Argüman, mükemmel

7 "*Gaya scienza*" ifadesi Ortaçağ şairleri tarafından kendi şiirleri hakkında kullanılmıştır. Nietzsche ifadeyi "*fröhliche Wissenschaft*" şeklinde tercüme etmiştir.

bir topluma sahip olamayız diye başlar, ancak şu an sahip olduğumuz toplum mevcut olanın en iyisidir önermesini ileri sürer. Bu nedenle birincil amaçlar belirsiz bir şekilde ertelenme eğilimindedirler. Marx ileriyi gören bir düşünür olma statüsünü, kapitalizm ideolojisini birincil ihtiyaçlarla ve dışlanmış bir işçi sınıfının birincil ihtiyaçlarıyla ilişkilendirdiği analizindeki açıklığına ve kesinliğine borçludur. Ancak güç söz konusu olduğunda Marksizmin taktiksel uyarlamaları, Marksizmin sınıfsız ya da statüsüz bir dünya idealine zıt, farklı bir savunmacı ideolojiye dönüşür. Benzer bir şekilde, demokrasinin dinamikleri Amerikan Anayasası'nın hayat, özgürlük ve mutluluğu elde etme şeklinde adlandırdığı demokrasinin birincil ilgisine dayanır. Ancak demokratik ideoloji temelde oligarşinin ya da toplumdaki çeşitli baskı gruplarının kamuflaj edilmesidir. Dante, Milton ya da Victor Hugo gibi devrimlere karışmış şairlere göre, temel ideallerle ilgili şiir belagati, genellikle şairin etrafında kendilerini ideolojik bir şekilde ifade eden gerçek sosyal güçler hakkında şaşırtıcı bir masumiyetin bir parçasını teşkil ederler.

Şiirsel mitin birincil ilgilerde köklenmesi, ferdî mitlerden ya da hikayelerden bağımsız mitsel temaların sayı olarak sınırlı olduğu gerçeğini açıklar. Doğal olarak ilgide bedeni zihinden ayıramayız. Bilim ve sanatların başlatıcısı, yapma ve bilme içtepileri olan merak ve taklit de birincildir. Seyahat özgürlüğü ilgisi düşünce ve hayal etme özgürlüğüne kadar genişler. Ancak burada iki gelişim yönü birbirinden ayırt edilebilir. Birinci gelişim yönü, ikincil ilgilerin kabulü doğrultusundadır: Bu nedenle yaşama ilgisi gelecek nesil, ölümsüzlük ya da *İlyada*'da Sarpedon'un konuşmasındaki gibi kişinin eserinin ya da iyi isminin hayatta kalması şeklinde genişleyebilir. Bu türden genişlemeler yönlerini ifade için *logos* deyimlerine başvurur. Diğer yön ise, yiyecek ve içecek ilgisinin Yeni Ahit'in Evharistiya sembolizmine doğru gelişmesindeki gibi metaforik olana doğrudur. Fark, metaforik ya da "ruhani" yönün fiziksel ihtiyaçların diğer bir varlık boyutunda gi-

derilmesi şeklinde düşünülmesindedir. Bu tavır yüceltmeye ihtiyaç duysa da fiziksel köklerini koparmaz ya da bunları terk etmez.[8]

Edebiyatın birincil ilgilerle ilişkisinin insan halinden uzaklaşmadığına işaret etmek için daha ileri bir yoruma ihtiyaç duyulabilir. Yirminci yüzyılın ilk yarısı kutuplaşmış çatışmalar zamanı idi. Komünist ve faşist devrimlerin kapitalizme karşı patlak vermesinde, milli özgürlük hareketinin emperyalizmi aşındırmasındaki gibi, bir ideoloji diğer bir ideolojiyle çarpıştırılırdı. Soğuk savaş zamanında Sovyetler Birliği kronik yiyecek kıtlığı, cinsel erdemlilik, mülkiyetin çıplak gereksinimler olan giyinme ve barınmaya indirgenmesi ve seyahat özgürlüğüne katı sınırlandırmalar getirmesi hususunda kötü bir üne sahipti. Amerika Birleşik Devletleri ise şaşılacak yiyecek ve içecek imkanları, ayrımcılık yapmayan cinsel hayat, mülkiyet dolaşımının anarşik birikimi ve durmak bilmeyen göçebeliği ile tüketimciliği sundu. Birisi birincil ilgileri varsayılan materyalist bir ideolojiye tabi kıldı. Diğeri ise bu ilgileri tamamıyla fiziksel bir seviyede aşırılık derecesinde tatmin etti. Yüzyılın ikinci yarısı bütün ideolojilere karşı büyüyen bir güvensizliğe ve hem bedensel hem de zihinsel bağlamlarda birincil ilgilerin giderek önem kazanması gerekliliği duygusuna sahne oldu. Şimdi alternatif ideolojik bir sistemden ziyade barış, vakar ve özgürlük adına yapılan protestolar görüyoruz. Bu türden protestolar gücü ellerinde tutan ve tutma konusunda da kararlı olanlar tarafından karşı reformcu adıyla ya da daha pek çok başka adla adlandırılmaktadırlar. Bu kişilere göre güç, Mao Zedung'un deyimiyle, "bir silah namlusundan çıkan" bir şeydir. Eğer insan ırkı bundan

8 Bir başka ifadeyle, birincil ilgiler fiziksel bir boyuta sahip oldukları kadar bir de manevi boyuta sahiptirler. Eğer manevi birincil ilgiler ile ideolojik ikincil ilgiler arasındaki farkın ne olduğunu soracak olursak, soruyu şu şekilde yanıtlamak mümkündür: Manevi birincil ilgiler ergin toplumlarla, yani toplumun kendi içinde barındırdığı fertlerin yararına var olduğunu varsayan toplumlarla alakalıyken, ideolojik ikincil ilgiler ferdi, yüksek kastının temsil ettiği gruba tabi kılan hiyerarşik ya da otoriter toplumlarla alakalıdır.

daha iyi bir güç kavramı getiremezse, bu açıkça dünyanın sonu olacaktır. Bu kitabın ismi (Luka 4:32'den alınmış) silahla hiçbir ilgisi olmayan gücün sözlü yönünü öne sürer ve bu nedenle de diğer güç anlayışı değil, bu güç anlayışı insanın hayatta kalışıyla uyumludur.

III

Bir önceki bölümde sözlü şekillerle ilgili incelememiz zamanda geriye gitmiş, daha sonrakinden daha öncekine doğru bir yön izlemişti. Dört şeklin hepsinin sözlü her yapıda, ağırlık merkezi ne olursa olsun, bir yerde ve bir şekilde mevcut olduğuna vurguda bulunmuştuk. Benim en gözde örneklerimden birisi (en gözde kitaplarımdan biri olduğu için) Gibbon'un *Roma İmparatorluğu'nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi* (*Decline and Fall of Roman Empire*) adlı eseridir. Bu eser en başta betimleyici yazıma bir örnektir; Roma İmparatorluğunu, Antonius döneminden başlayarak, bin yılın üstünde bir sürenin sonunda Konstantinepol'ün düşüşüne kadarki zaman aralığını anlatan bir çalışmadır. Kitabın kısa sürede konu ile ilgili tek otorite olarak modası geçer ancak muazzam kavramsal gücü, derece derece bizi modern dünyanın yapısına getiren antik dünya vizyonu sebebiyle hâlâ okunmaktadır. Vizyonun ayrıntılarının doğru ya da yanlış oluşu burada bizi ilgilendirmemektedir. Ayrıntılar tutarlı ve belagatli bir anlatımda ifade edildiklerinden bu türden şeyler daima doğrudur. Neticede kitap retorik alana girer (BŞ 154, GC 92) ve bir boyutuyla on sekizinci yüzyıl ideolojisinin tipik bir örneği olur. Kitabın tipik bir örnek oluşu retorik alanın dışına ait oluşundan değildir; benim kastettiğim şey eserin okuyucusunun kitabın niteliklerini keşfettiği düzendir.

Fakat acaba bütün bunlar nasıl başladı? İşte kendi işiyle ilgilenen, başkentte oturan ve sıradan bir turist gibi tarih ve kaderin iniş ve çıkışları üzerine düşünen üşengeç bir on sekizinci yüzyıl amatörü. Aniden onu tutup kaldıran, kaynak ve

belgeler kaosuna fırlatan, hayatının kalan kısmında bu belge ve kaynaklardan bulduğu yolu çılgınca çalakalem yazmasına neden olan şey neydi? Zannediyorum bu konudaki tek ipucu kitabın ismindeki "Gerileyiş ve Çöküş" ifadesindedir. Belirsiz düşünceler birden bire muhteşem insan psikolojisini şekillendiren mitlerden birinde birleşir: Mit yazara hafifçe dokunur ve "Beni Takip Et" der. Sonraki yirmi beş yıl boyunca yazarın yaptığı şey de işte budur.

Bir önceki bölümde sözlü şekiller silsilesinin izini, tarihî akışın tersi bir doğrultuda sürmüştüm. Bu incelemeyi modern teknik gelişmelerin mümkün kıldığı betimleyici yazım türüyle başlayarak, edebiyatın kendisinden doğduğu mitolojiye doğru ilerlemek suretiyle gerçekleştirdim. Daha önceki eserim *Anatomy of Criticism*'in başlangıcında *edebiyat içinde* bir şekiller serisini, yukarıdakinin zıddına bir sırayla, mitsel olanla başlayıp romantik, taklitçi ve son olarak da çağdaş ironik şekillere doğru inmek suretiyle incelemiş bulunmaktayım. Mitlerde karakterler genellikle tanrılardır; macera romanlarında karakterler kahramanlardır; daha sonra Shakespeare'deki trajik karakterler gelir; ve son olarak da günümüze yakın, daha az kahramansı, ancak eşit şekilde evrensel olan Leopold Bloom, Emma Bovary, Prens Mişkin gibi karakterler gelir. Edebiyat şekilleri teorisinden hasıl olan uygulanabilir edebiyat eleştirisi hangi mitsel ve romantik modellerin de içinde mevcut olduğunu görmek için, bir Joseph Conrad hikayesi gibi, oldukça karmaşık bir yapıyı inceleme şekline dönüşür.

Beni bir edebiyat eleştirmeni olarak cezbeden şekiller anlayışı, edebiyatın ilk özelliklerinden birinden gelişmiştir. Bu özellik edebiyat teamüllerinin gücü ve tutarlılığı idi. Örneğin komedideki aynı kurgu ve aynı karakter tipleri şaşırtıcı bir şekilde çok az bir değişiklikle Aristofanes'den günümüze kadar gelmektedir. Bu türden bir direnç edebiyat tarihine sadece genel tarihin özel bir bölümü olarak bakan, alışılmış kronolojik tetkikten farklı bir tür edebiyat tarihinin hayati önemini akla

getirdi. Bir şairi toplumuyla ilişkisi bakımından tıpkı artı işareti gibi bir haçın merkezinde tasavvur ederim. Yatay çizgi şairi çağdaşları tarafından ve aslında kendisi tarafından da anlaşılır kılan sosyal ve ideolojik şartlanmayı oluşturur. Dikey çizgi ise daha önceki şairlerden Homeros'a kadar (genel sembolik başlangıç noktası) uzanan mitolojik intikal hattıdır.

Zaman ve kültür bakımından bizden çok uzak olan şairleri anlamamızı sağlayan ve hatta şairlerin kendilerinin anlaşılmaz bulabildiği –dinleyicilerinin nasıl buldukları konusunda bir şey söylemiyoruz– pek çok sebep nedeniyle onlara hayran olabilmemizi sağlayan işte bu dikey intikal hattıdır. Edebiyat geleneğinin kendi içinde, özellikle yayın hakkı kavramının ortaya çıkmasından itibaren, "bir etki endişesi" olduğu konusunda şüphe yoktur. Ancak bir yazarın hakikaten takıntı boyutundaki endişelerinin, kendi etrafındaki ideolojiyle olan belirsiz ilişkisinden kaynaklandığını ileri sürmüştük. Özellikle edebî bir etkiyi yanlamanın da birçok yolu vardır: Birinci sınıf bir yazar, kendi üstünde gerçek bir egemenliğe sahip olmayan ikinci sınıf bir yazardan etkilenme yolunu tercih edebilir ya da basitçe etkisi kendisi açısından bir tehdit oluşturabilecek, herhangi bir yazarı okumaktan uzak durabilir. Örneğin Joyce Rabelais'i hiç okumadığını iddia eder. Gerçek edebî intikal, kişilikler vasıtasıyla değil teamüller ve janralar vasıtasıyla gerçekleşir.

Bir yazarın çağdaş ideolojisi aynı zamanda tarihî bir olgudur; diyagramımızda yatay çizgi muntazaman dikey ya da zamansal hat boyunca da hareket eder. İdeolojinin bu tarihî boyutu yazarı rahmin bir embriyoyu kavrayışı gibi saran ve birçok edebiyat eleştirmeninin bütün bir edebiyat eleştirisi alanını oluşturduğunu düşündüğü "tarihîlik"i (tarihte gerçekten var olmuş olma) yapılandırır. Ancak bizden çok uzak geçmişteki her büyük yazarı çevreleyen ideoloji, bir bakıma yazardan daha ölüdür. Kişinin böyle bir yazarın iletişim kurmadaki gücünü anlayabilmesi için, yazarın edebiyat tarihindeki miras aldığı ve ilettiği yerini ve kullanmayı doğal buldu-

ğu teamülleri ve janraları incelemesi gerekmektedir. Bir bütün olarak tarihin içinde yer almasının yanında edebiyat, kendisine has bir tarihe de sahiptir. Bu edebiyat tarihinin merkezi yazar biyografileri ya da yayım tarihleri değil, teamüllerin ve janraların çeşitlilik arz eden sosyal şartları karşılamak için uygun hale getirilmesidir. Doğal olarak bu şartları karşılamak, bu şartlara uyum sağlamak anlamına geldiği kadar şartlara karşı koymak anlamına da gelebilir.

Bu nedenle bir yazarın edebiyattaki bağlamı, en bilgili ve kendisini tanıyan yazarlar için bile, daima normal tarihî metotlar vasıtasıyla ortaya konulamayabilir. Bu türden metotlar, mevcudiyetleri gösterilebildiğinde, kaynaklarla ve etkilerle ilgilenebilirler; ancak temel edebiyat geleneği Alpheus nehri gibi uzun bir dönem boyunca yer altına iner ve beklenmedik bir anda da gün yüzüne çıkar. Shakespeare trajedileri bize Atina'nın büyük trajedi yazarlarını hatırlatırlar, ancak bu yazarlar arasında sadece Seneca'nın çarpıtıcı bağlantısı bulunmaktadır. Dante, Homeros'un kendi edebî geleneğinin membası olduğunu biliyordu ancak Homeros'u doğrudan doğruya tanımıyordu.

Gerçek edebiyat geleneği büyük oranda, normal belgelere dayalı kaynakların bulunmayışı nedeniyle spekülatif, hatta aykırı gelebilen, karşılaştırmalı soy incelemesiyle ortaya konulmak zorundadır. Şairler tarih eleştirmenleri için daha kolay olabilecek bir yolla okuyamazlar –hatta okuyabilecekleri zaman bile okumayacaklardır– ve tarih eleştirmenleri bu gerçekten azami oranda faydalanmak zorundadırlar. Bütün tarih eleştirmenleri istedikleri için böyle davranmazlar. Bu davranışlarının nedeni *logos*-dilinin üstünlüğünden miras kalan önyargıların hâlâ çok güçlü olmasıdır. Öyle ki bilim gibi edebiyatın da kendine ait bir yapıya sahip olabilirliği ve sadece sosyal etkilerin bir yansıması olmaktan ya da hayal gücüne dayalı çabaların inorganik bir kümesi olmaktan daha fazla bir şey olması yolundaki bütün iddialar, bir yüzyıl önce "sanatın sanat için olduğu" paradoksunun yarattığına benzer endişeleri canlandırır.

Mitolojinin edebiyatın anlatım kaynağı olduğu gerçeği, ilgisiz çok sayıda anlaşılmaz sözle kabuk bağlamış olmasına rağmen, Romantik dönemde derece derece ortaya çıktı. On sekizinci yüzyılın sonlarında, özellikle İngiliz ve Alman edebiyatında, tarihî olarak ilkel, sosyal olarak ilkel ve psikolojik olarak ilkel gibi ayrımlar hâlâ belirsiz olduğu halde, şiirin "ilkel" eğilimleri birden bire popülerleşti. Homeros ilkeldi çünkü tarihî olarak erkendi; baladlar ve halk şarkıları ilkeldi çünkü bunlar tahsilsiz insanlardan yayıldı; Rousseau ilkeldi çünkü ilkelin fertteki duygusal temellerini açığa çıkardı. Çok az sayıda toplumun tamamen şiirsiz olduğu belirtilmiştir, halbuki nesir, ancak oldukça ilerlemiş medeniyetlerde ve çok daha sonra gelişmiştir. Aynı zamanda şiirsel olan rasyonel olandan daha somut ve daha basittir. Şiirin ilkel olanla yakınlığı çocuk eğitiminde özetlenir; burada hayal gücü çocuk zihninde hitap edilecek en açık ve en alıcı yönü oluşturur.

Rousseau'nun lüks ve sömürü altına defnedilmiş olan doğa ve akıl toplumu, *logos*'un *mythos*'a olan üstünlüğüyle çok yakından alakalıdır, ve Rousseeau'nun argümanı bu üstünlüğün zorunlu bir şekilde arzulanır ya da değiştirilemez olmadığını ima eder. Başka düşünürlere göre ise bu üstünlük tam tersine basitin karmaşıktan doğduğu ve karmaşığın basitin modasını geçirdiği bir dogmaya dönüşür. Bu dogma şiirsel olanın da modası geçen ya da geçmesi gereken bir şey olduğunu ima eder. Genellikle incelenmemiş ancak oldukça yaygın olan bu tavır Peacock (BŞ 59, GC 23) tarafından "Four Ages of Poetry" makalesinde hicivli bir form içinde incelenir. Peacock'un makalesini Shelley "Defence of Poetry"sinde cevaplar. Shelley'in argümanı geleneksel *mythos* ve *logos* arasındaki ilişkiyi, *mythos'u* sağlam bir şekilde tepeye yerleştirmek suretiyle tersine çevirir. Ancak böyle bir tersine çeviri çok az kişi tarafından kabul görür.

Freud'un eserinde doruğa erişen zihnin bilinç dışı unsurlarının daha sistemli bir şekilde incelenmesiyle, ilkelin tarihsel olarak modasının artık geçtiği düşüncesi nihai olarak rafa

kaldırıldı. Freud, Ödipus ve Narsis'inkiler dahil, bazı temel mitlerin ferdileşme sürecinin bir parçası olarak her ferdin çocukluğunda yeniden canlandırıldığını gösterdi. Antik ya da egzotik edebiyatın tanınabilir bir edebiyat tecrübesi olarak bize açık olmasını sağlayan da yine mitin sürekli olarak yeniden canlandırılması özelliğidir. Ruhun keşfedilmesindeki aynı süreç bilincin, edebiyatı üreten ve ona tepki veren imgesel, zihni kompleksi oluşturan birçok unsurdan sadece biri olduğunu ortaya çıkardı.

Son günlerde yayımlanan bir kitap[9] ayırt edilebilir bir şekilde insani bir özellik olmaktan oldukça uzak olan bilincin aslında tarih sahnesine oldukça geç girdiğini ileri sürer: Yunan kültüründe *İlyada* ve *Odysseia* arasında, İbranicede ise M.Ö. sekizinci yüzyıl peygamberleriyle sürgün sonrası yazarlar arasında. Bilincin tarih sahnesine çıkmasından önce insanın "iki meclisli" bir zihinle çalıştığı, bu meclisin bir parçasını insanın etrafındaki dünyanın oluşturduğu ve zihnin bu dünyaya katıldığı bize anlatılmaktadır. İnsan bu dünyadan ayrılmaya başladığını hissettiğinde beynin diğer yarısı ona halüsinasyonlarla daha sonra ne yapması gerektiğini söyleyen tanrıların, atalarının ya da yöneticilerinin seslerini ya da görüntülerini iletmeye başlar. Bilinçte öznellik duygusu mutlaşır ve görüntülerle sesler de içselleştirilir. Edebiyat tarihi bu teze dahice oturtulur. Ancak olumsuz "halüsinasyon" terimi ve böyle bir düşünce tarzına sahip olanların bu gün sadece şizofrenler olduğu iddiası bize, zihinde bilincin ötesinde olan her şeye karşı güvensizlik duyulan bir tavır içinde olduğumuzu göstermektedir ve bu tavır neredeyse edebiyatın her döneminde şairin konumuna çok zarar vermiştir.

Argümancı nesir ve diyalektiğin tipik bilinç dilleri olduğu açıktır. Şairler şiir üretiminde bilincin yeterli olmadığını daima vurgularlar. Bilinç bir irade kontrolüdür. Kontrol edilmiş irade insan medeniyetinde sayısız mucizeler yaratmış olma-

9 Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (1976).

sına rağmen, edebiyatı da ihtiva eden yaratıcılık şekilleri kontrol edilmiş bilincin ötesine uzanır. Yaratıcı zihin bakımından bilinç, zihni güçlerin kısmi ve vakitsiz bir bileşimidir. Yaratıcılık için ihtiyaç duyulan şey ise bilinci başka bir şeyin desteklediği yeni çift meclisli bir zihindir. Bildiğim kadarıyla bu çift meclislilik beynin gerçek yapısı ile ilişkili olmaktan ziyade daha çok, metaforik bir çift meclisliliktir. Klasik zamanlardan kalma teşvik edici Muse anlayışına sahibiz; daha sonra Dante'yi "yeni hayat"ına başlatan Aşk Tanrı'sı gelir. Hayal gücü terimi Romantiklerce genellikle daha yüksek bir akıl formu ya da daha kapsayıcı, müdahil bir bilinç olarak düşünüldü. İçinde bulunduğumuz yüzyıl yaratıcı güçle yakından bağlaşık olduğu sanılan bilinçaltının ya da zihnin rüya halini keşfeden sürrealistleri ve diğer kaşifleri üretti.

Yazarların çoğu tam bir yaratıcı çalışma için iradeyle zihinlerini toplamak hususunda karşılaştıkları bir güçlükten şikayet ederler. Örneğin Shelley herhangi bir insanın kendi kendine "şiir yazacağım" demesinin anlamsızlığından bahseder. Şairliğin doruğunda bulunan Dante, Shakespeare, Goethe gibi şairlerde bu zorluk şüphesiz minimum seviyededir. Fakat bilinçli bir irade eylemiyle yazmayı daha kolay bulanların çoğu, etraflarındaki kültürel muhitte hali hazırda en fazla kabul görebilecek şeyi söylemekle ilgilenen yazarlardır –başka bir ifadeyle bu kişiler para için yazan kötü yazarlardır. Kendi iradeleriyle kabul gören ahlaki, dinî ya da vatanseverlik temalarında şiir üreten şairler, edebiyat tarihinde nadiren derin etkiler bırakırlar. Bunun pek çok istisnası olabilir, bunu belirleyen bir sınır da yoktur ancak şiirsel ve ideolojik dil arasındaki boşluk konusunda asla emin değilizdir.

Bilinç sağ duyu ve muhakeme üzerinde bir egemenliğe sahip olduğunu farz eder. Yaratıcı bir kişiliğe, çoğunlukla nörotik hallerle bağdaşık, hatta şizofreniye yaklaşan sıradan bir kişiliğin eşlik ettiği doğrudur. Fakat bu konuda hiçbir kural yoktur ve aslında önde gelen yazarların birçoğu, bilinçli argümancı yazarların sahip olduğu öznellikten geri çekilerek

sahilin diğer ucunda yer tutarlar. Hatta pek çok şair öznel kişiliğin yok oluşundan, Keats'ın deyimiyle "kimlik" eksikliklerinden bahsederler.[10] William Blake'in hem yaşadığı dönemde hem de ölümünden yirmi otuz yıl sonrasında bile deli olduğu sanılıyordu. Gilchrist'in biyografisindeki bir hikaye, onun bir gün elinde biralarla bir bardan evine yürüdüğünü ve bir gece önce görüştüğü bir Kraliyet Akademisi üyesiyle karşılaşıp onunla konuşa yazdığını yazar. Ancak bir hizmetçi tutmak yerine biraları kendisinin taşıdığını gören Kraliyet Akademisi üyesinin nasıl ellerini ceplerine sokarak, konuşmaksızın uzaklaştığını anlatır. Bu üyenin yaptığı şey sadece sosyal şartlandırması kendisine ne söylüyorsa onu yerine getirmekti fakat bu sese itaat etmekle halüsinasyon gören, ruh hastası ressam şair değil bu üyenin ta kendisiydi.

Yaratıcı sözlü gücün zihinde sıradan bilince destek olan başka bir şeyle ilişkilendirildiği eğer doğru ise, bu durumda yazarın sosyal bağlamına biraz daha yaklaştık demektir. Böyle bir zihin, bilincin kolaylıkla hakkından geldiği, keyfî davranış ilkelerince çoğunlukla şaşırtılır: Yazarda, yazmak hariç, neredeyse her şeyden alıkoyan bir beceriksizlikle karşılaşırız. Ancak bunun karşılığı yazar, şu anki durum hakkında güçlü bir algılayışa sahip olmakla kalmaz, ve fakat aynı zamanda şartlı geleceği ya da şu andaki eğilimlerin gelecekteki getirileri konusunda müstesna bir öngörü yetisine de sahiptir. Bu karşılığında toplumun çoğunluğundan gizlenmiş farklı bir tür bilgi duygusu verebilir. Edebiyattaki *kehanette bulunma ile ilgili* unsur hakkında çoğunlukla belli belirsiz bir şekilde konuşulur ancak bunun incelemeye değer bir unsur olduğu barizdir. Her halükarda şimdiye kadar şairin otoritesinin niteliğine işaret etmek için ve yine ana temalarımızdan biri olan seküler edebiyat ile kutsal edebiyat arasındaki bağa işaret etmek için kekeleyip durduğumuz şeye daha da yaklaştık.

10 Keats, "Letter to Woodhouse", 27 Ekim 1818.

Amos'la başlayarak Eski Ahit'in peygamber yazarlarına bakacak olursak, ilkelle kehanetle ilgili olanın yakınlığı birden bire ortaya çıkar. Amos kibar teamüllerle uzlaşmayı reddeder. Bu onun Kuzey İsrail'de bir ahmak ve deli olarak kabul edilmesine neden olur; ona söylediği her şeyi transa geçmekle ilişkili sıra dışı zihni durumlardan elde etme kabiliyeti atfedilir. Yeremya'nın Yahuda kralının Babil siyasetinin, Kudüs'ün yıkımına neden olacağını söylemesinde olduğu gibi bu türden peygamberler belirli aptalca politikaların kaçınılmaz sonucu olarak gerçekleşecek olan geleceği de önceden bildirirler: Burada kullanılan ilke, dürüst sosyal eleştirinin, tıpkı dürüst bilim gibi, toplumda tahmin edilebilirlik oranını artıracağıdır.

İçgüdüsellikle modern zamanlarda kehanetle ilişkili diye adlandırdığımız yazarlar da –Blake, Dostoyevski, Rimbaud– benzer nitelikler gösterirler. Okuyucular böyle yazarlar üzerinde tıpkı Yunan ve İbrani ozanlar gibi derin bir şekilde kafa yorarlar. Bu yazarlar tıpkı Yunan ve İbrani ozanlar gibi şok ederler, rahatsız ederler; onlar gibi tezatlar ve belirsizliklerle dolu olabilirler, buna rağmen tuhaf bir şekilde korkunç bir otoriteyi ellerinde bulundururlar. Elizabeth çağı kadar erken bir dönemde bile, kutsal ilham ile seküler ilham arasındaki ayrımın genellikle sanılandan daha az köşeli olabilirliğini ileri süren edebiyat eleştirmenleri vardı. 1580'lerde yazan George Puttenham[11] şair'in "yapıcı" olarak etimolojisine dikkat çekmişti. Ona göre "yapıcı" kelimesi, şairin yaratıcı gücü ile Tanrı'nın dünyayı yaparkenki yaratıcı gücü arasındaki benzerliği ima ediyordu. Puttenham, Ovid'in "est deus in nobis" deyimini *Fasti*'de alıntılar. Deyim ya Tanrı ya da bir tanrı anlamına gelebilir. On altıncı yüzyılda bir Muse, Bir Aşk Tanrı'sı ya da geleneğin kutsallaştırdığı fakat doktrin gibi ciddiye alınmayan bir şey kullanmak kesinlikle daha güvenli olurdu. Ancak Coleridge zamanına kadar gizli olmakla birlikte "yapıcı" ile "yaratıcı" arasındaki benzerlik ortadadır. Birkaç

11 Bkz. *Elizabethan Critical Essays*, ed. Gregory Smith, II, 8. Chapman için bkz. *a.g.e.*, I, s. 299.

nesil sonra ortaya çıkacak sosyal akımlara sembolik bir şekilde işaret etmesi anlamında sanatların kehanet unsuru içerdikleri de sık sık söylenir.

Kehanetle ilgili kelimesi haddi zatında, bizim genellikle edebiyat dışına yerleştirdiğimiz (Luther, Condorcet, Marx) bazı yazarlar için kullanılabilir. Edebiyattaki bu problemli içinde ve dışında olma eğilimi, inceleme altındaki birçok yönü yok olsa dahi tamamen yok olmayacaktır. Psikolojik olarak ilkelle ilişki, genel olarak edebiyatın içinde olan ya da en azından (Rousseau, Kierkegaard ya da Nietzsche gibi) ihmal edilmesi imkansız edebî bir şahsiyet olarak düşünülen kahin yazarı tanımlayan şey olduğu ortaya çıkar.

Şairin kehanetle ilgili yakınlıkları, bazen tarihî olarak modası geçmiş şeklinde ifade edilen şiir fikrinin tersine dönmesine ve geçmişte geriye gidildikçe şiirin daha derinleştiği ve manidarlaştığı bir şiir anlayışına dönüşmesine sebep olur. Bu durumun işaretlerine erken dönem efsanelerinde, şairin, çağdaşları kadar ilkel olmasına rağmen, yegane ilim irfan sahibi kişi sanıldığı zamanlarda rastlarız. İrlandalı ollavesler, Druid saz ozanları (tarihi ya da efsanevi) ya da Musaeus, Orfeus ya da Hermes Trismegistus gibi Homeros öncesi karakterler buna örnek olarak verilebilir. Bu türden şairler toplumlarının öğretmenleri olarak kabul edilmekteydiler. Toplumlarının bilmeye en çok ihtiyaç duydukları mitolojik bilgiyi nazım formunda hatırlatanlar bu öğretmenlerdi (nazım formunda olması ezberlemek için en kolay düzenlemenin bu şekil olmasından kaynaklanıyordu). Elizabeth zamanında bu anlayış, antik mitlerin gerçekten bitmez tükenmez hikmetler taşıdığı çıkarsamasının yapılmasına önderlik etti. Chapman, Homeros hakkında: "sadece bu tür bilgi, yönetim ve hikmet değil fikir, nezaket, tertip ve muhakeme de Homeros'dan çıkarsanabilir" der. Bu anlayış Eflatun'un *Ion*'u kadar eskidir. Belki de eserdeki Ion'un "bütün bunları Homeros'u baştan sona sık sık okumak suretiyle osmozla elde ettiği" yolundaki safsata çıkarsamasını da ihtiva eder.

Şiirin sezgi ile alakalı bu özelliğini yalanlayacak değilim ancak işe çok fazla safsatanın karıştığı da bir gerçektir. Daha sonraki yazarların mitleri çeşitli şekillerde yeniden anlattıkları, yeniden yorumladıkları doğrudur ve bildiğimiz kadarıyla insan kültürünün sonuna kadar da bu böyle devam edip gidecektir. Ayrıca şairlerin mitlerle ilgili yaptıkları büyük yorumlar da bitmez tükenmez bir inceleme kaynağına dönüşürler. Bu yolla kişi sadece Shakespeare'in bir piyesi üzerine yapılan edebiyat eleştirileri ile kendi kütüphanesini doldurabilir. Mit tekrarlarının uzak geçmişte daha derin bir mite geri gitmesi gerekmez. Örneğin Grail romanlarını okurken, Chrétien de Troyes'ten daha önce Grail hikayelerinin eksiksiz bir arıtmadan geçtiğine inanma isteği duyarız. Chrétien de Troyes günümüze boş umutlara kaptırıcı sözler halinde ulaşan bütün unsurları birleştirmiş ve yeniden yapılandırmıştı. Böyle bir kaynak hususunda herhangi bir kanıt olmamasından başka, gerçek derinlik duygusunun zıt bir süreçten çıkarıldığını var saymak daha kolaydır. Bu zıt süreç yüzyıllar geçip günümüze ulaşıncaya kadar, Grail hikayelerinin birikimi ve sürekli bir şekilde yeniden yaratılmasıdır.

Herhangi bir çağda, bir şairin bildiği bilgi türü, uzman olanı konu ile alakası olmayan birisinden ayıran türde özel bir bilgi türü değil, temelde yaygın bilgi birikimidir (bu prensip şiirin tekniğine ya da sanatına değil sadece içeriğine uygulanır.) Her halükarda mit, yüzyıllar boyunca kendisine hangi anlam yüklenmişse o anlama gelmiştir. Mitin en derin rekreasyonlarından bazıları oldukça yenidir. Kalvinist teolojideki Adem gibi, tek bir bedende bütün torunlarını ihtiva eden orijinal herhangi bir mitolojinin bulunması mümkün değildir.

Kehanetle ilgili kelimesinin yaygın anlamı geleceği önceden haber vermedir. Ancak şairin zaman perspektifinin gelecekte yoğunlaştığı ya da tarihî malzemeyi kullanırken de geçmişte yoğunlaştığı oldukça nadirdir. Daha evvel kullandığımız "mitolojik değerini düşürme" (*demythologizing*) kelimesi, bazı Kitab-ı Mukaddes uzmanlarının Kitab-ı Mukaddes met-

nindeki çok bariz ilkel unsurları çıkarma çabalarını tasvir eder. Eğer süreci tersine çevirir ve mitolojik geleneği edebiyat vasıtasıyla gelişmesi esnasında incelersek mitin, kendi yapısındaki tarihî şeylerin tarihîlik değerini düşürme eğiliminde olduğunu görebiliriz. Ben dahil mitolojiyle ilgilenen edebiyat eleştirmenleri çoğunlukla tarih karşıtı olarak tanımlanırlar; aslında bu lakap edebiyat eleştirmenlerinin inceledikleri konunun bir niteliği olan tarih karşıtlığının kendilerine aksettirilmesinden ibarettir. Mitoloji üzerine çalışan pek çok yazarın, özellikle de Mircea Eliade'nin, uzun uzadıya gösterdiği gibi mitoloji, tarihi, nadir olayların değil de örnek ya da model durumların yinelendiği bir silsile olarak görme eğilimindedir.

Shakespeare'in *IV. Henry*'de aslında Hotspur yirmi yaş daha yaşlı olduğu halde Prens Hal ile Hotspur'u aynı yaşta göstermesi örneğindeki gibi, şairin tarihî bir olayı ele alışındaki simetri şairin keyfî nedenlerle yapmaktan haz aldığı şiirsel bir ruhsat değildir. Aksine bu simetri, edebiyatta olayların şekillenmesinin tarihten daha önemli oluşu gerçeğinin bir gösterimidir. Edebiyatın geliştirdiği mitsel yapılar tarih karşıtı değil, tarih karşılığıdır: Yani mitsel yapılar tarihî bir temayı şimdiki zamana taşırlar ve bu nedenle geçmişin geçmişliğini vurgulayan nitelikleri uyarlar ya da değiştirirler.

Edebiyatın bu niteliği geleneğin sürekliliğine ve değişmezliğine bağlıdır. Edebiyatta popülerliğin büyük bir kısmı edebî bir teamülün tarih üzerine uyguladığı tuhaf frenleyici güçle bağlantılıdır. Örneğin, Külkedisi arketipi üzerine bina edilmiş binlerce hikaye vardır. Külkedisi, edebiyat kendine has bir kategori olma yolunda olgunlaşırken, mitoloji vasıtasıyla edebiyatın içine çekilen pek çok halk hikayesi temalarından sadece birisidir. Başka mitsel unsurlarla da birleştirilen tema, klasik mitte (Apuleius'da Cupid ve Psyche hikayesi) ve Kitab-ı Mukaddes mitinde (Rut Kitabı) de ortaya çıkar. *Jane Eyre*'i ele alalım; bu hikayede güzelliğin ya da zenginliğin büyük avantajlarından mahrum ancak çok zeki bir kızın, düşman bir aile ve kötü bir okul çevresinden, yüksek sosyal bir pozisyona sahip

bir erkeğin önce arkadaşlığını sonra da sevgisini kazanan bir kadın olmak için nasıl savaştığını okuruz. Hikayenin ana hatları yabancı değildir ancak yanmış bir evdeki deli kadın, kör edilmiş kahraman, kurgudaki sıra dışı tesadüfler hikayeye bir peri masalı niteliği veren ilkel niteliklerdir. Bu nitelikler bize hikayenin benzerlerinin çoğundan daha derin bir şekilde edebî gelenekte kök salmış olduğu duygusunu verir.

Şair genellikle tarihî bir tema benimser ancak tarihin düzensizliği, cesur sözleri ve aptal eylemleri şairin rahatını kaçırır. Bununla yüzleşme metotlarından birisi iki anlam seviyesi geliştirmektir. Gerard Manley Hopkins[12] bu iki anlam seviyesini altdüşünce ve üstdüşünce şeklinde birbirinden ayırt edilir iki gruba ayırır: Üstdüşünce sunulduğu şekliyle şiirin yüzeysel anlamıdır; bu anlam şairin çağdaş okuyucularının şiire yüklediklerinin büyük kısmı ile bir kural olarak şairin ürettiğini düşündüğü şeylerin çoğunluğunu kapsar. Bu anlam temelde şiirin sözdizimsel ya da bilinç anlamıdır. Altdüşünce yüzeysel anlama duygusal bir karşı anlam sağlayan imgelem ve metaforların gelişiminden meydana gelir. Bu karşı anlam genellikle yüzeysel anlamı desteklerse de bazen ona zıt gittiği de olur.

Shakespeare'in halefi gibi teknik olarak tarihî bir oyun olan eseri *Henry V*'i bu konuya iyi bir örnektir. Üstdüşünce olarak vatansever bir temaya sahiptir: Tema Fransa'yı istila eden ve fetheden kahraman bir İngiliz kralıdır ve bu üst düşünce hâlâ yerini muhafaza eder. Ancak oyunda söylenenlerin yaptığı duygusal etkiyi dikkatlice dinlersek kısa süre sonra başka pek çok şeyin de gerçekleştiğini fark ederiz. Açılış sahnesinde Canterbury Başrahibi, Edward III'ün harika günlerini hatırlattığında birbirinden çok farklı iki temanın zıtlıklarını duyarız:

> Kral Edward'ın ününü tutsak krallarla doldurmak için,
> kraliçeyi (İngiltere'nin) tarihi yap

12 Bkz. *A Hopkins Reader*, ed. John Pick (1966), s. 29-30.

Denizin dibinin ve balçığının
Batık harabe ve değersiz hazinelerle dolu oluşu gibi zengin
övgülerle doldurarak. (I. II. 162-5)

Konuşmacının bilinçli sığ fikirlerine rağmen (belki de Shakespeare'in da bilinçli fikirlerine rağmen) ortaya çıkan kasvetli imaj, aynı manzaradaki benzer imajlarla birlikte değerlendirildiğinde, savaşın adaletsizliğini ve dehşetini, talihin şımarık bir çocuğu ve hepsinin üstünde bütün girişimin beyhudeliğinin Fransa'nın ve İngiltere'nin ikisinin de uğradığı üzüntüyü akla getirir.

O halde tarihî bir oyun olduğu için, *V. Henry*'nin sadece şairlere has birkaç değişiklikle tarihi takip ettiğini söyleyemeyiz. Piyesteki toplam mite ya da hikayenin bütününe bakacak olursak, başka bir anlam boyutuyla birlikte bir tarih elde ederiz. Shakespeare anlatımına devam ederken, onun İngiliz tarihinin Lear'ın, Hamlet'in ve Macbeth'in daha uzak ve efsanevi dönemlerine doğru hareket etme eğiliminde olduğunu görürüz; trajedinin devasa figürleri, Agincourt ya da Tewkesbury'nin savaş alanlarından çıkamazlarken bu dönemde ortaya çıkabilirler. Bu dönemler zamanda bizden daha uzakken, mitte çok daha yakın ve mevcutturlar.

Aynı sebepten dolayı edebiyat sürekli şekilde kendi tarihini kullanır. İngiltere'nin hiçbir hükümdarı bir an bile güçte ve ihtişamda Kral Arthur'la kıyaslanamaz; çünkü Kral Arthur'un tarihî olarak mevcudiyeti oldukça önemsizdir. Tennyson, Arthur'un son savaşı hakkındaki anlatımını şu dizelerle bitirir:

Batı'daki o savaşın karanlığı,
Kutsalların ve Yücelerin hepsinin öldükleri yer.[13]

Yüce ya da kutsal hiçbir şeyin yenilgide dahi ortaya çıkmasının mümkün olmadığı gerçek bir savaş hakkında, geriye dönük olarak böyle bir tınlamayla yazmak zor olurdu. Şiir, tarihî malzemeyi soğurduğunda, normalde bu malzeme tarih

13 Dizeler "To the Queen" ile, *Idylls of the King*'in sonsözü ile biter.

"üstü" bir perspektifle (pastoral mit) ya da tarih "altı" bir perspektifle (ironik mit ya da şeytani parodi) ya da her iki perspektifle birleştirilir.

Burada kullanılan edebiyat eleştirisi prensibi şiirselin ideolojik ya da retorikle olan ilişkilerinden birisidir. *Henry V*'in seyircisinin eserden tarih olarak algıladığı şeyin temelde tarih olarak kabul edilmek üzere hazırlanan şey oluşu buna bir örnek olarak verilebilir. Diğer bir ifadeyle üstdüşünce ideolojik muhtevadır. Bu anlamda üstdüşüncenin altdüşünceyle ilişkisi tam bir fikir birliğinden tam bir görüş ayrılığına kadar bütün bir tayfı kapsayabilir. 1850-1950 arasındaki dönemde, kısmen Poe'nun Fransız sembolizmi üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak, üstdüşünce ve altdüşünceyi zıt görme eğiliminde hatırlı bir hareket vardı. Bu hareket üstdüşünceyi retorik bir darağacı kabul ederek, otantik şiir olarak yalnızca bütünüyle metaforik bir dokuyu korumayı teklif ediyordu. T.S. Eliot'un vurgusunda bu antipatinin bir yansıması vardır. Eliot, çoğunlukla şiirin anlamı olarak düşünülen şeyin sadece bir hırsızın bekçi köpeğinin önüne attığı bir parça etin durumu ile aynı statüye sahip olduğunu söyler; bir başka ifadeyle üstdüşünce, gerçek şiir anlamlarla oynarken seyircilerin endişelerini susturmak için sunulan bir şeydir. Şiirin kendisini mümkün olduğu kadar retorikten arındırması gerektiği görüşü, Verlaine'de yinelenir. Verlaine şairlerin retoriği alıp boynunu kırmalarını teşvik etmiştir; bu oldukça retorik bir yorumdur. Bununla birlikte aslında şiir ve retoriğin birbirinden ayrılması merakı geçici bir vurgu değişiminden daha fazla bir şey olmaktan öteye gidemedi; burada ilginç olan şey iki ayırt edilebilir sözlü şeklin birlikte kullanıldığının farkında olunmasıdır.

Mitin ideoloji ile olan ilişkisinin başka bir boyutunu ya da Blake'in vizyon ve alegori diye adlandırdığı şeyi bir ya da iki örnek açıklayabilir. *The Pilgrim's Progress*'inde yolculuk esnasında belirli bir noktada artık düşen günahlarının yükü altında ezilen bir Hıristiyanın, sendeleyerek Semavi Şehre gidişini görürüz. Bu bizim daha evvel Hıristiyanlıkta İsa'nın kefa-

reti yoluyla günahı bağışlanması ideolojisine retorik bir benzer olarak adlandırdığımız şeydir. Orta sınıf Protestan İngiliz evlerinde bu ideoloji değerini koruduğu sürece *The Pilgrim's Progress* adlı eser, Kitab-ı Mukaddes'e bir tür ilave olarak bu evlerin her birinde okunmaya devam etti. İdeoloji zayıflayınca da *The Pilgrim's Progress* gözden düştü. Eser Hıristiyan ideolojisiyle çok yakın bir ilişkiye sahip olmasaydı belki de değişimde hayatta kalabilirdi.

Ancak bir hikaye hâlâ bir hikaye olarak okunabilir ve fakat modern okuyucu hikayede, günahları harcanabilir kaygılar ve mantıksız suçluluk duyguları olarak, Hıristiyanların bu günahlardan kurtulmasını da ilahi rahmet olarak değil de insan saflığının bir gösterimi olarak görebilir. Biri Bunyan'la çağdaş, diğeri ise bizimle çağdaş iki referans merkezi belirir. Hikayede, hikayenin ideolojik referansının izin vermediği bir esnekliğin varoluşu anlaşılır bir prensip değildir. D. H. Lawrence'ın bir aksiyomunu açıklarsak:[14] Hiçbir yazarın inancına ya da tavrına güvenmemeli, sadece yazardan kesinlikle daha hikmetli olan ve kendisine iliştirilen ideoloji zayıfladığında dahi hayatta kalabilen tek unsur olan yazarın mitine konsantre olmalıyız.

Yük imajıyla devam ederken yeni bir ideolojik trend yakalayan edebiyat eleştirmenleri, geçmişin yükü altında bunalmış ve pratik olarak trendin ilgisini görmezlikten gelen kültürel bir geleneği muhafaza etmeye niçin kendimizi mecbur hissetmemiz gerektiğini merak edebilirler. Bir sonraki adım, trendi izah edip kalan şeylerin değerini düşüren, her şeye öncelik vererek bir değer sistemi kurmak ya da gelecekte daha tatmin edici bir kültür kurmak adına geçmişin bütün kültürel geleneğinin değerini düşürmektir. Bir nesil önce Marksist kritisizm bu eğilimleri öyle aşırı bir uca taşıdı ki şimdi bilgili Marksist edebiyat eleştirmenleri "bayağı Marksizm"den bahseder oldular. Ancak bayağı bir Hıristiyan, bayağı bir hümanist, bayağı bir feminist ve edebiyatı tahrif etmek için bir budama sanatı olan, "süslü biçimde budama kritisizmi" diye adlandırabileceğimiz şeyin baş-

14 Lawrence'ın ifadesi "hikayeye güven"dir.

ka birçok şekli de vardır. Burada gerçek bir yüke dönüşen ideolojik trend ve bizi bu yükten kurtaran da kültürel gelenektir.

Şu anda "tarihsellik" sözcüğü bu tür bir trendden edebiyat eleştirisinin uzmanlık alanına giren bir sözcüktür ve mitsel olsun ya da olmasın her türden tarihsellik değerini düşürme eğiliminin edebiyat eleştirisi sürecini bir tür statik idealizme dönüştüreceğine büyük oranda inanılmaktadır ya da böyle olacağı söylenmektedir. Bana göre mit sadece tarihî sürecin bir etkisi değildir aksine mit, iki tarih dönemini, yazarınkini ve bizimkini, doğrudan iletişimde bir arada nasıl tutabildiğini açıklayan, tarihin üstüne çıkmayı amaçlayan sosyal bir vizyondur. Geçmiş ya da gelecek bir tür pastoral mite müracaat etmeksizin, bir ideoloji içinde dahi, bu tür sosyal bir vizyon ileri sürmek çok zor, belki de imkansızdır. Komünist Manifesto bunu yapar: insanlığı tarihin sınıf çatışmalarından kurtarmak için tarihî süreci kullanırsak, burjuva öncesi kişisel ilişkilerden bazılarını insan hayatına yeniden getirebiliriz, der. Sosyal vizyondaki bu tür mitsel özellikler tarihi aşağılamaz; fakat tarihin işlevine açıklık getirmesine yardımcı olur.

Başka bir örnek bizi bu kitabın ana temasına daha da yaklaştıracaktır. İsa'nın çarmıha gerilmesi tarihî bir olaydır ya da en azından tarihî olmaması için herhangi bir sebep görmemekteyim. Bununla birlikte bu konu hakkında birçok tarihî zorluk söz konusudur; zamanlaması ve mekanı, Roma otoritelerine ve Yahudi din adamı teşkilatına karşı peşin hükmü, güneş ve ay tutulması mucizeleri, mezarın açılışı, tapınağın yırtılmış örtüsü gibi hakikatle ilişkisi ne olursa olsun açıkça sembolik olan temel gerçekler bu zorluklar arasındadır.

Konu mitin, tarihi tahrif etmesi değil, egemen ideolojilerin yaptığı şeylerin sürekli kaydı olarak tarihin birincil ilgileri tahrif etmesidir. Tarihî vaka İsa'nın çarmıha gerilişini, bu şeytani ve iğrenç ölüme maruz bırakan diğerlerinin ölümüne indirger. Çarmıha gerilme miti bizi sosyal şartlanmamızı her zamankinden daha yoğun bir şekilde rahatsız eden, herkesten kurtulma konusundaki ivedilik anlamında, İsa'nın ölümünde onun çağ-

daşları kadar payımız olduğu hatırlatmasıyla yüz yüze getirir. Baş kahin Kafaya şöyle dediğinde: "Bir adamın insanlar için ölmesi yerindedir" (Yuhanna 11:50) hepimizin fikir birliği ettiği bir şeyi söylemişti –aslında Hıristiyan doktrini de aynı fikirdedir ve bu Kafaya'yı Hıristiyan çağında imanıyla kurtulan insanların ilklerinden biri yapar. Bu nedenle geçmişteki olaylar değil sadece şimdiki zamandaki mit, insanlıktan uzak adaletsizlik kurbanı.bütün zavallı fakirlere insan vizyonunun merkezinde bir yer verme gücüne sahiptir.

İnciller, bütün zulümlerin haksızlık olduğu gerçeğinde özellikle duyarlı değildir; İnciller İsa'nın masumluğuyla fazlaca meşguldürler (Luka 23:41). Ancak bu unsur bizi mitin taşıdığından çok daha uzağa taşımaya başlar. İncil yazarları insanın öldürmeye çalıştığı kişinin Tanrı olduğu ve sonuç olarak da Tanrı'dan nefret etme ve O'ndan korkma duygusunun, insan tabiatının temel bir boyutu olduğu konusunda ikna olmuşlardır. Bu düşünce konusunda ne düşünürsek düşünelim, şu kaçınılmaz soru akla gelmektedir: bütün ihtimaller doğrultusunda çarmıha gerilme eğer gerçekten tarihî bir olay ise, o halde olayın tarihî tabiatı onun gerçek gücü için temel teşkil etmez mi? Çarmıha gerilme olayının tarihî kökleri olmasaydı acaba ne kadar etkili olurdu?

Bana öyle geliyor ki böyle bir olayın mitsel olmayan ayırt edilebilir hakikatinin tarihiliği, kişiselliğinden daha azdır. Bu bir yanıltmaca değildir: Tarihîlik bu sıfatla tarihe asimile edilir, mitsel olay her yıl zuhur eden İyi Cuma'nın temsil ettiği saf bir mit olarak yineler. Yineleyen tarihî bir olay, tekrarlanan bir kilise ayini tarihin vahiy rüyasının bir parçasıdır. Kişisel bir kez gerçekleşir (İbranilere Mektup 9:26) ve daha sonra başka bir seviyeden mite ve tarihe girer. Tarihin olduğu kadar mitin de ötesine gitme prensibi bundan sonraki ana temalarımızdan birisi olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Özdeşlik ve Metafor

I

Edebiyat bir söz sanatıdır ve edebiyat öğrencisi temelde ya edebiyatın sanat boyutuyla ya da söz boyutuyla ilgilenir. Eğer öğrencinin ilgisi dilbilimi ve sesbilimi istikametine yönlendiren kelimelere ise sözlü yapılarda yaygın bir şekilde kullandığımız sıradan çevre şartları yok olmaya başlarlar. Bu durumda edebiyatı edebiyat eleştirisinden, edebiyat eleştirisini felsefe ya da tarihten, felsefe ve tarihi diğer sözlü iletişim türlerinden ayırmanın gittikçe zorlaştığını görürüz. Elimizdeki tek şey birinci bölümde incelemiş olduğumuz ismin müsemma ile olan değişken ilişkisidir. Edebiyatın kelimeleri kullandığı gerçeğini değil de edebiyat sanatını vurgularsak, bu durumda işe diğer alanlardan farklı bir kelime alanına işaret eden –bu ikisini birbirinden ayıracak teorik bir duvar olmamakla birlikte– pratik bir sağduyu ayırımıyla başlamak zorundayız. Bu ayrıma göre örneğin Keats artık bir filozof değil bir şair, Kant ise bir şair değil bir filozoftur. Burada ressam Magritte'nin "bu bir pipo değildir" diye adlandırdığı, temsil kabiliyeti oldukça yüksek pipo resmi aklımıza gelir. Bir resim resimdir ve betimlediği içerik ile tanımlanamaz ya da sınırlandırılamaz. Aynı şekilde bir edebiyat eseri de söylediği şeyle özdeşleştiri-

lemez. Edebiyatta her ne "söylenirse," söylenilenler bu sıfatla şiire değil ideolojiye ya da retoriğe aittir.

Edebiyatta kelimeler arasındaki merkezcil ilişkinin bu ilişkiden çıkarılan ilave sözlü bilgiye üstünlüğü vardır. *Madame Bovary, Anna Karenina* ya da *The Newcomes*'ı okurken on dokuzuncu yüzyıldaki Fransa, Rusya ya da İngiltere toplumu hakkında birçok şey öğreniriz ancak eserlerde temel olan şekillendirilmiş ve biçimlendirilmiş hikayenin kendisidir. Bu eserler tekniklerinin bazılarını betimleyici yazımdan ödünç alan realistik romanlardır. Edebiyatın gerçek evsafı daha yoğunlaştırılmış bir tarzda nazımda ortaya çıkar. Şiir, biraz önce bir göz attığımız metafor, teşbih, metanim ve ritim, aliterasyon, karşıtez ya da paralellik ve yineleme gibi standart sözlü gereçlerin tamamına işlevsel bir kullanım kazandıran oldukça mecazlı bir metottur.

Valéry, müzik ustası bestekarların günlük yaşamda duyulan seslerden farklı seslerle çalışabilirken şairin böyle bir ayrıcalığının olmadığını söyler; şair herkesle aynı kelimeleri kullanmak zorundadır. Bu önerme doğrudur ancak nitelendirilmeye ihtiyacı vardır. Kelimelerin adlandırdıkları şeylerle ilişkileri keyfi, daha yerinde bir deyimle gelenekseldir. Kelimeler aynı zamanda diğer kelimelerden olan farklılıklarıyla da karakterize edilirler. Bu nedenle hangi dilde olursa olsun bütün ses benzerlikleri ya da anlamın üst üste binmesi tesadüfi ya da tevafukidir. Şiir bu tesadüfleri kendi çıkarı için kullanır ve bunlara işlevsellik kazandırır. Kısaca şiir sesi fazladan bir anlam olarak amaçlar.

Şiirin sesi bu şekilde kullanımı müsemmalar arasında *tınlama* (*resonance*) unsurunu ön plana çıkarır. Kelimeler kastedilen nesne ya da kavramla ilişkilerinde keyfidirler –İngilizcede *horse, cheval* ve *pferd* kelimelerinin tamamı aynı hayvanı yani "at"ı anlatır– ve örneğin İngilizcedeki *mountain* ve *fountain* kelimeleri arasındaki ritim gibi bir dilde kullanışlı olan bir ritim başka bir dilde mümkün olmayabilir. Bir dilde ses benzerliğinden yararlanmanın sonucu keyfilik duygusunu

en aza indirgemektir. Aslında bu işlem çoğunlukla büyüye yakın bir işlemdir: Büyüde çoğunlukla bir kelime ile bir eşya, bir isimle bir ruh arasında sebepsel bir bağlantının mevcut olduğu varsayılır ve sihirdeki doğru kelimeleri doğru düzene koyma şiirsel çabası, dış dünyada bir şeyi etkilemeye yardım edebilir. Şiir, büyünün mekanik ya da etki-tepki varsayımını terk etmekle birlikte kelimelerdeki sadece temyize dayanan, teorilerle açıklanmamış gizem duygusunu muhafaza eder.

Bazı şairler, Pope'un sesin anlamı yankılaması şeklinde açıkladığı doğal sesleri yansıtan kelimeler yapma (*Onomatopoeia*) diye bilinen yaklaşımı benimser. Wyatt'ın

> Dalgaları zalimce
> Ey kayalıklar sürekli geri itme

dizelerinde dalgaların geliş gidişini duyabiliriz. Ya da yine aynı şairin şu dizelerinde

> Tüpte patladı; ve gözde gümbürder
> Kırılmış parçacıklar.

bir silahın ateşleme sesini duyabiliriz. Spenser dahil çeşitli İngiliz şairleri doğal sesleri yansıtan kelimeler oluşturma üzerinde sürekli pratik yapmışlardır. Belki de bu metotta daima bir hile söz konusu olmakla birlikte, Homeros ve Virgil'de sürekli bulunan bu eğilim, şiir için çok önemli bir eğilim de olabilir. Bu eğilimin önemi, bir ölçüde doğal çevrenin reprodüksiyonu iken doğal çevreden çıkarılan müstakil işitsel bir birim oluşturmakta yatıyor görünmektedir.

Şiir tecrübesinde yeterince yaygın bir başka nitelik ise, teoride açıklanması oldukça zor olmakla birlikte, çoğunlukla kendi orijinal bağlamından kopup gelen, hafızaya sokulan metaforik olarak "sihirli" bir dize ya da pasajdır. Bunun bir örneği, şiirin bağlamı hakkında hiçbir şey bilmeyen pek çok kişiye tanıdık gelen, Nashe'nin ağıtındaki ünlü "aydınlık havadan düşer" dizesidir. Başka bir örnek ise Marvell'in "yeşil gölgedeki yeşil düşünceye" dizesidir. Keats'ın "Ode to a Nightingale" şiirinde okuyucuların çoğunun doruğa erişmiş

buldukları dizeler bize bülbülün şarkısının büyülü sihir kutularını anlatır:

> Tehlikeli denizlerin köpükleri üstünde açılan
> terkedilmiş peri diyarlarındaki büyülü sihir kutuları.

Şiirin edebiyat eleştirisi açısından incelenmesi, önümüzdeki şiirin bir birlik olduğu varsayımına, yani her bir ayrıntının bu birlikle ilişkisi içinde açıklandığı bütünlük kuramına dayanır. Bütünlük varsayımı, tıpkı edebiyat eleştirisindeki tutarlılık varsayımı gibi, bu varsayımdan hangi sonuçların doğacağını görmek adına benimsenen tecrübi bir metottur. Bu varsayıma teorik itirazlarda bulunmak yeterince kolaydır; ancak böyle bir bütünlük varsayımı olmaksızın edebiyat eleştirisi anlayışında yön duygusu kaybolabilir. Aynı zamanda bütünlük edebiyat eleştirisi sürecinde amaç değil, sadece bir unsurdur. O halde Keats'ın pasajında şiirin birliğini bozan hiçbir şey yokken, bilim kurgu filmlerindeki popüler paralel dünyalar gibi, farklı varoluş düzenleri ileri sürmek bu birlik vasıtasıyla sağlanıyor gibidir. Burada şiire tepkinin potansiyel olarak sınırsız ve sonsuz bir şey, ruhta bir ışık yakan ve böylece bilinmeyenin karanlığı yerine ortaya çıkan başka türde varlıkların gölgelerini görmemize neden olan bir şeyin olabileceği çıkarımı yapılabilir. Biz burada sadece şiirde belirli bir pasaja verilen tepkinin, şiirin ötesine sınırsız ölçüde uzanabileceği prensibiyle ilgilendik.

Şiirde mecaza yapılan vurgu şiirin kapı komşusu olan hitabette de mevcuttur. Ancak diğer komşular gibi şiir ve hitabetin yaşam tarzları çok farklıdır. Hatip dinleyicisiyle yüz yüzedir, doğrudan ona hitap eder, aslında onlar için konuşur ve çoğunlukla dinleyicisi hatibin kontrolünü ele geçirir. Hatip kelimelerdeki büyülü zorlayıcılık duygusunu elinde tutar çünkü amacı dinleyicisi üzerinde kinetik bir etki yaratmaktır. Hatibin sihri yukarıda belirttiğimiz mekanik etki-tepki, saik-cevap niteliğindedir. Bunun nedeni hatibin tekdüze bir tepki arzulamasıdır ve tekdüzelikte daima mekaniklik vardır.

Şairin sık sık retorikçiyi taklit ettiği doğrudur: Şair, şair olarak çoğunlukla söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını fark etmez ve şiirin pek kurtulamadığı dinleyicisiyle ani ilişkiye geçmekteki noksanlığı ve dolaylılığı nedeniyle de sabırsızlanabilir. Fakat retorikte konuşan bir mevcudiyet söz konusudur; şiirde şair kendisini yok sayar, okuyucusundan uzaklaşır ve şiirini okuyucusuyla aralarında aracılık etmesi için yaratır. Hatta şair orada bulunmayabilir bile. Buna bir Newfoundland halk şarkısından örnek verelim:

O çok yükseklere uçan kırlangıç gibidir,
Asla kurumayan nehir gibidir,
Kuytu kıyıdaki güneş ışığı gibidir,
Ben aşkımı seviyorum, sadece aşkı.

Yaptığı yorum konusunda kendinden emin olmasa da bir okuyucu son dizenin ne demek istediğini açıklayan sekiz cümlelik bir yorum yazabilir. Hatta "bu dizenin aslında herhangi bir anlamı yoktur. Dizenin "artık sevginin olmadığı anda bile ben aşkımı severim" gibi bir anlama gelen orijinal halinin ağızdan ağıza aktarılırken kazara değiştirilmiş olabileceğini söyleyen dokuzuncu bir cümlenin yazılması dahi mümkündür. Bu ifade eğer doğru ise, ifade edebiyat eleştirisinin belirli yönleriyle alakalı olurdu. Bir şiir dizesi olarak tecrübe etmek söz konusu olduğunda dize, hiçbir çağrışımda bulunmaz. Aynı şekilde, "şairin bütün bunları gerçekten kastedip etmediği, amaçlayıp amaçlamadığı ya da aslında şairin aklında bütün bunların olup olmadığı?" gibi şairin konuştuğu varsayımıyla edebiyat eleştirisine yapılan bütün itirazlar sadece dar kafalı boş sözlerdir.

Retorik konuşma gibi şiir de bir topluluğun odağıdır ancak şiir tek tip bir karşılık beklemek yerine çeşitliliğin gelişmesine yardım eder. Zaman içinde bu çeşitlilik bir tür konsensüs elde ederse de yine de esneklik unsuru yerini korur. Şair okuyucularıyla olan dolaylı ilişkisini ifade etmek için birçok teamül kullanır. Kendisi adına şiirini yazması için bir tanrıyı ya da bir Muse'un yardımına başvurabilir; bir sevgili-

ye seslenebilir ya da dramada olduğu gibi başka karakterlerin ağzıyla konuşabilir.

Şairin aslında hiç kelime kullanmadığı, sadece şarkı söylediği, sözlü anlamları aşan sesler gibi bir anlam ifade eden çok fazla kelime üretmediği yolunda yüzyıllarca süren tuhaf bir teamül de vardır. Bazen şarkı metaforu ud, lir, flüt ya da harp gibi bir müzik aletine aktarılır. Milton'un *Lycidas*'ına yazılan önsözde şunları okuruz:

> Böylece kaba köylü genci meşelere ve derelere şakı,
> Cansız sabah sandallarla griye döndüğünde;
> Pek çok tüy kalemin şefkatli engellerine dokundu
> Dorik halk şarkısını şakırken hevesli düşüncelerle...

Eğer çağrıştırılan manzarayı çok dikkatle irdelemezsek, manzara oldukça sevimlidir. Şair, şiir boyunca aynı anda hem nefesli bir saz çaldığını hem de şarkı söylediğini söyler ve çaldığı çalgı ise pek gelişmemiş, ham bir çalgıdır. Bu bir "ud" ya da ilkel bir flüt olabilir. Bu başarının imkansızlığının herhangi bir önemi yoktur. Önemli olan şey geleneğin korunmasıdır. Her halükarda şiir, özelde de lirik şiir, tam manasıyla lirik kelimesinin işaret ettiği gibi, ister fiziki müzik isterse metaforik müzik şiirin müzikle paylaştığı seslerin tertip edilmesi ortak noktasında yakın ve sürekli bir ilişkisi vardır.

Temelde metafizik hakkında düşünen Derrida'ya göre kelimeler aslen yazılıdır;[1] kişisel bir konuşmacı teamülü yazım içinde kaldığı müddetçe kelimeler hâlâ doğmamış bir şekilde konuşmacının içinde kalırlar. Beklenmedik olsa da muhtemel bir çıkarsama ise, geleneksel olarak bir söylev olmayıp sözlü olan şiirin bizi zaman zaman doğmamış bir dünyaya götürdüğü çıkarımıdır. Her halükarda edebiyat, şiir ya da hikayeyi okuyucunun fizik bedeninden kurtarıncaya değin kültürel bir kategoriye dönüşmez. Doğal olarak öncelikle göze hitap eden büyük oranda edebî eser olduğu kesindir. Şekil şiirleri, somut şiirler, ya da e.e. cummings'inkiler gibi baskı ile ilgili

1 Derrida, *Writing and Difference*, çev. Alan Bass (1978).

tasarılar ve nesrin büyük bir kısmı öncelikle göze hitap eden edebî eserlerdendir.

Görsel şiirin en ilkel şekli, Derrida'nın *différance* prensibini açıkça gösteren mezar kitabeleridir. Bir mezar kitabesi tipik olarak şunları söyler: "Dur ve bana bir bak; ben ölüyüm sen ise canlısın (*difference*, farklılık), fakat en kısa zamanda sen de benim gibi bir ölü olacaksın (*deferral*, erteleme)." Konuşmacının ölü oluşu gerçeği dolaylı iletişimin başka bir hünerini, teknik olarak *prosopopoeia* diye adlandırılan, soyut ya da yok olan bir cismin kişiselleştirildiği mecazı temsil eder. Burada cansız bir nesne bize, şiirde aslında hiçbir şeyin ölü olmadığını hatırlatmak için seslenir; ancak şiirdeki bu hiçbir şey bizimle yalnızca ya dolaylılık ya da parodi vasıtasıyla konuşur. Bu türden mecazlar çoğunlukla bizden konuşanı tahmin etmemizin ya da adlandırmamızın beklendiği bilmece şiirlerinde bulunur. Bu şiirler, büyülü hattın tersi bir istikamette, bizi yine sıradan nesneler ve özneler dünyasına geri götürmek suretiyle şiirin büyüsünü çözücü bir yönde ilerler. Görsel anlam duygusu Çince gibi alfabetik olmayan dillerde pek tabii ki daha güçlüdür. Çince gibi dillerde yazılı dil doğrudan konuşulan dili üretmez.

Okuma eylemi ya da bu eylemin karşılığı bir eylem zamanda biri diğerini takip eden iki eylemden meydana gelir. İlk olarak birinci sayfadan ya da ilk mısradan başlayarak sonuna kadar anlatımı takip ederiz; zaman içindeki bu anlatım takibi bir kez tamamlandığında ikinci bir tepki eyleminde, bir tür eşzamanlı *Gestalt* anlayışında bulunuruz. Bu ikinci eylemde okuduğumuz ya da dinlediğimiz şeyin bütün önemini kuşatmaya çalışırız. Verdiğimiz ilk tepki, bir metin okuyorsak dahi, geleneksel olarak dinleyen bir kulağa ait tepkidir. İkinci tepkinin görsel metaforlarla ilişkilendirilmesi ise neredeyse kaçınılmazdır.

Şaka yapmak üzere olan birisi pişmanlık içinde "bunu duydun mu?" diyebilir. Ancak söyeleyeceği şeyi duyduktan sonra ancak şakanın ne olduğunu "anlarız". Aynı iki aşamalı

tepki mitsel telaffuzun yakın akrabası olan dinî ayinde de mevcuttur. Aşayı Rabbani ayninde ekmeğin takdis edilmesini dua okunması takip eder. Eleusis üyeliğine kabul töreninde üyelere Demeter mitinin bir anlatımının dinlettirildiği ve kabullerinin doruk noktası olarak koparılmış bir mısır yaprağı gösterildiği anlatılır. Bu törenden sonra artık üyeliğe kabul edilmiş olan bu kişiler "görücüler" –*epoptae*– olarak bilinir. Zen Budizminde anlatılan bir hikaye vardır. Hikayeye göre Buda verdiği bir vaazdan sonra elindeki altın bir çiçeği havaya kaldırır. Bu altın çiçek dinleyiciler arasında varlıkla ne denmek istendiğini anlayan, Zen Budizmi'nin kurucusu olan tek bir kişiyi sembolize etmektedir. Kitabın anlamının tamamını temsil eden görsel bir sembolün kitabın tamamını tasvir etmek için *synecdoche* formu da kullanılır. Kurgu eserlerde, genellikle *Altın Kase* (*The Golden Bowl*), *Gökkuşağı* (*The Rainbow*) ya da *Deniz Fenerine* (*To the Lighthouse*) gibi isimlerin kullanıldığı görülür. Conrad romancının görevinin her şeyden önce "sizi *görür* kılmak" olduğunu söyler. Bu türden metaforik bir görmenin vizyon olarak adlandırılması daha yerinde olacaktır. Vizyon, metaforu muhafaza ederken fiziksel olarak görülebilir olanla tasavvur edilen arasındaki farkı aşar.

Her halükarda, görsel analoji bir edebiyat eleştirisi terimi olan "yapı" kelimesini izah etmektedir. Mimariden alınan mekansal bir metafor olan "yapı" teriminde bütün bir edebiyat eseri tanımlanır. Tabii ki herhangi bir muhatabın gördüğü yapı derecesi temsil edilenin giriftliğine bağlıdır. Bir şakayı bir kez duyduğumuzda bir daha aynı şakayı duymak istemeyiz; ya da bir dedektif hikayesini sadece katilin kim olduğunu görmek için okursak, katilin kim olduğunu unutuncaya kadar aynı hikayeyi normalde bir daha okumak istemeyiz. Fakat *İlahi Komedya* ya da *Kral Lear*'da (*King Lear*) bütün yapıyı görmek demek bu yapıyı tamamlama hususunda herhangi bir sorunun olmaması demektir.

Daha önceki kitaplarımda "bir konuya ait durağanlık" (*thematic stasis*) şeklindeki bir anlatımın eşzamanlı vizyonun-

dan bahsetmiş ve bu vizyonu Aristo'nun "anlam" ya da "düşünce" anlamındaki *dianoia* terimiyle özdeşleştirmiştim. Bu anlamda *dianoia*, cansız bir fotoğrafa bakar gibi bakılan bir anlatımdır. Bir fabldan çıkarılacak ders gibi, diskörsif dile tercüme etme anlamında alınmamalıdır. Henry James'in *What Maisie Knew* (*Maisie'nin Bildikleri*) eserinde birbirlerinden boşanan ve başka bir erkek ve kadınla evlenen aptal ve kavgacı bir ebeveynden çeken küçük bir kızın hikayesini anlatır. Maisie'nin ebeveyni yenilenmiş aile bağlarıyla Maisie'de birleşirler. Ancak Maisie bu ilişkiden bakıcısıyla kaçmak suretiyle uzaklaşır. *What Maisie Knew*'indeki "What" sadece Maisie'nin tecrübelerinin anlamının diskörsif bir anlatımıyla değil, sadece hikayenin bütününün zihinde oluşan eşzamanlı vizyonuyla iletilebilir.

Bu noktada öncelikle ilgilendiğimiz şey anlatımsal hareket değil imgelemdir. İmgelem yazarın yapısını bir araya getirmek için kullandığı ünitelerdir; biz daha sonra üniteleri bir imge kümesi ya da görsel olarak canlandırılan bir birlik olarak görmeye çalışırız. Edebiyattaki bütün imgelerin en önemlileri karakterlerdir; yazarla okuyucu arasında en çok arabuluculuk eden imgeler yine bu kişiliklerdir. Edebiyattaki hikayeler, tarihî olarak çoğunlukla mitlerden intikal etmektedir. Mitler ise tanrılar hakkındaki hikayelerdir. Mitlerdeki tanrılar güneş-tanrıları, deniz-tanrıları ve gök-tanrıları gibi tabiatla ilişkilendirilen kişilikler ya da Juno'nun tavuskuşları veya Neptün'ün üçdişli mızrağı gibi kendilerine iliştirilen simgesel imgelere sahiptirler. Bu nedenle tanrılar hazır metaforlardır. Bir metafor "A B'dir" türünde bir özdeşlik ifadesidir. Özdeşlikte kişilik ile doğal nesnenin farklı iki şey olarak kalmaya devam eden aynı şey olduğu söylenilir (BŞ 37, GC 7). Bu nedenle edebî tecrübenin kaynağında bir özdeşliğin iki yönü olarak mit ile metaforu buluruz.

Bu gerçekten edebiyat eleştirisine dair iki prensip çıkarılır. Birincisi edebiyatın her yerde ve daima çoktanrıcı olduğu ilkesidir. Ancak tanrılar karakterlerden çok uzaklaşmış olabi-

lirler. Diğer prensip ise edebiyat metaforlarında insan bilinci ile insanın doğal çevresi arasında, nesne ile öznenin değişmez ayrımına dayanan sıradan sağduyunun ötesine geçen –aslında sağduyuyu çiğneyen ve ihlal eden– daima bir ilişki olduğunu farz eder.

Normal "A B'dir" formunda metafor, pek çok mecazdan birisidir. Bütün retorik mecazlar (*figures*) dilin sağduyusal betimleyici dil kullanımından uzaklaşmalarına dikkat çeken bazı niteliklere sahiptirler. Örneğin benzetmede ("aşkım bir kırmızı, kırmızı gül gibidir") ifadesindeki "gibi" kelimesi bazı okuyuculara göre "aslında değil" anlamındaki bir duyguyu pekiştiren bir anlam iletir. Mübalağa, harici gerçekleri abartmasına dikkat çeker, *synecdoche* bu gerçeklerin olduğundan hafif gösterilmesine, *oxymoron* gerçeklerdeki çelişkiye, metonimi yerine geçtiği müsemmaya dikkat çeker. Ancak metafor "-dır" kelimesine bina edilen açık bir ifadeyi ve bu ifade ile çelişen gizli bir önermeyi iletir. Tıpkı mitin hem "gerçekleşen buydu" hem de "bunun tam olarak bu şekilde gerçekleşmesi imkansızdır" demesindeki gibi metafor da "-dır" fiiliyle açık bir şekilde "A B'dir" der (örneğin "Yusuf meyveli bir daldır" Tekvin 49:22) ve gizli bir şekilde "A bariz bir şekilde B değildir, ancak bir aptal Yusuf'un gerçekten meyveli bir dal olduğunu düşünebilir" vb. anlam taşır. Tıpkı mitin aynı anda hem tarihî hem de tarih karşıtı oluşundaki gibi, metafor da hem mantıki hem de mantık karşıtıdır. O halde mecazın, bir okuyucunun ya da dinleyicinin doğru olarak düşünebileceği her şeyin zıddını da ihtiva etmesindeki amaç nedir?

İnsan kişiliğine bağlı doğal bir şey ile çevreye bağlı bir şeyin çoğunlukla birleşme eğilimi gösterdiği nokta olan metafor, nesne ile özne arasındaki ayrımın daima açık ya da sürekli olmadığı ilk topluluklarda tahmin edebileceğimiz gibi kendi kendinin farkında oluşu en düşük seviyededir. Homeros'da hiç metafor bulunmadığı söylenir ancak başka bir bakımdan Homeros'daki her şey metafordur. Homeros'un bedenin parçalarına istinat ettiği ruh halleri ya da güçler, *zihin*,

tiroit, karaciğer ve benzeri, metaforik olarak tabiatta karşılığı olan ruh halleri ve güçlerle bağlantılı görünmektedirler. Tanrılar da inanç ya da sosyal kabul temelinde bir nesne ve özne özdeşliğini pekiştirmektedirler. "Neptün denizdir" ifadesi Neptün adına tapınaklar inşa edildiğinde ya da denize açılmadan evvel Neptün'e dualar edildiğinde pekişir.

Logos dilinin gelişimi nesne ile özne arasını tecrübeden elde edilen birincil bilgiyle daha fazla ayırma eğilimindedir; bu yolla daha çok tanrı, sözlü şakacılık ya da ironik mesafe bırakma anlamına eriştiğimiz, varoluş hakkında bize problem teşkil edecek herhangi bir iddiası olmayan edebî karakterlere dönüşürler. Artık açıkça edebiyat kategorisinde olduğumuz Ovid'in *Metamorphoses*'ına ulaştığımızda, bu süreç işlemektedir. Aslında Daphne'nin defne ağacına ya da Philomela'nın bülbüle dönüşmesindeki gibi kişisel varlıkların doğal nesnelere dönüşmeye başladığı Ovid'in metamorfozları, bir bakıma metaforun çöküşü hakkındaki hikayeler, Adem ve Havva'nın düşüşü gibi yabancılaşma mitlerinin klasik analojileridir. Metaforik düşünceyi ayakta tutmanın şiirin bir işlevi olduğu açıktır. Ancak metaforik düşünce niçin canlı tutulmalıdır? Niçin şairler, Jules Laforgue'un "nesne ile özne arasında çakan özdeşlik şimşekleri –dahilik sıfatı–"[2] ifadesindeki gibi bu kadar şevkle konuşmaya devam ederler?

Metafordaki temellerinden dolayı şiir dili duyusal tecrübe objelerinin ön planda olduğu somut bir dildir. Şiirsel dil kavramsal ya da diyalektik dilden ayrılır. Çünkü kavramsal dilin soyut kelimelerine fazla tahammülü yoktur. Soyutlama mantıklı bir kelime düzenini sürekli eşya dünyasının kendine haslığı ve akılcılığı ile alakalandırmaktaki zorluktan daha doğrusu imkansızlıktan doğar. Her bir soyut kelimenin tarihî olarak somut bir atadan geldiği doğru olabilir: Carlyle gerçekte senin tam niyetin uzanmak değil, değil mi?" diye sorar. Bu soyut terimlerden oluşan bir cümleyi bu kelimelerin somut köklerine

2 Alıntı yaptığım yer için bkz. *Moral Tales*, çev. William Jay Smith (1956), xi'ye giriş.

tercüme edebiliriz anlamına gelmez. Anatole France'ın *Jardin d'Épicure*'ünde bunu yapmaya çalıştığımız takdirde ne olacağı konusunda komik örnekler vardır. Örneğin "hayvanların ruhu yoktur" cümlesindeki kelimeler somut atalarına indirgendiğinde cümle "soluyan şeylerin soluğu yoktur" şeklinde tercüme edilmiş olur. Bunun bir edebiyat eleştirisi tekniği olarak kullanılamayacağı açıktır. Bu nedenle *logos* terimlerini kendi hallerine bırakmalı ve Milton'un dediği gibi şiir dilinin, felsefenin dilinden daha "basit, daha duygulara hitap eden ve daha ihtiraslı" bir dil olduğunu kabul etmeliyiz.

Edebî bir yapının tamamını kavramaya çalıştığımızda gördüğümüz şey çok sayıda yan yana konulmuş imajlar olacaktır. İşte bu yolla edebî şekil, eşya dünyasının çok yönlü çokluğu ile uzlaşır ve kelimeleri seçip yan yana getirmesine somut bir temel oluşturmayı başarır. Bu nedenle edebî bir eserde daima mozaik benzeri unsurlar vardır; mozaikte üniteler sürekli olmaktan ziyade Milton'a ait başka bir deyimle birbirine yakın, birbirine bitişiktir. Mantıki bir argümanda sona erişene kadar bir kelime akışını takip ederiz; anlatım sürekliliği edebiyatta çok önemli değildir ve sonuçta çeşitli parçacıklardan oluşan bir bütüne eriştiğimizi görürüz.

Bu sıfatla edebiyat eleştirisi, gördüğümüz şeyle, okumakta olduğumuz şeyin resmini şekillendiren değişmeyen sözlü bir resimle başlar.[3] Bu eleştirisel bakışı önceleyen anlatıyı takip etme tecrübesi, eleştiri öncesi safhayı anlamaya yönelik bir bilgi toplama evresi olarak algılanmalıdır. Sona yaklaşmanın harekete geçirdiği süreçten ortaya çıkacak bütünlük oluşuncaya dek, herhangi bir odaktan yoksun şekillenmemiş duygular bir yana, edebiyatın doğrudan tecrübe edilmesini ifade edecek kelime yoktur. Bu iki seviyeli tepki tecrübe ve bilgi arasındaki özel bir farklılık durumudur. Tecrübe özeldir, biriciktir ve zamanda yer alır; bilgi evrenseldir, özümlenmiştir ve zamandan çıkarılmış bir unsur ihtiva eder.

---

3 Bkz. W. K. Wimsatt ve Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon* (1954).

Bu iki seviyeli tepki anlayışı birçok okuyucunun tecrübesine kaba ve yanlış gelebilir. İçinde olduğumuz, içine soğurulduğumuz, bazen söylediğimiz gibi, eserin eşzamanlı dışsal bir görüşünce takip edilirken edebî bir eserin anlatımının başlangıç niteliğinde, eleştiri öncesi bir takibi bizim için ne ifade eder? Bu doğru bir tepkidir; sıklıkla ifade edildiği şekliyle bir yapıyı inceleyebilmek için onun dışına çıkamayacağımız önermesi sadece yanıltıcı başka bir metafordur ve her halükarda bizim şu anda dikkat çektiğimiz noktayla hiçbir alakası yoktur, çünkü burada dışarıda olmayla kastettiğimiz şey okuyucunun en basit anlamıyla bir resme bakanın resmin dışında oluşuyla aynı şeydir.

Vurgulanması gereken şey teorik olarak iki evrenin ayırt edilmesi faydalı iken uygulamada bu iki safhanın mümkün olduğu kadar çabuk asimile edilmesi gerekliliğidir. Roland Barthes bütün ciddi okumaların yeniden okumalar olduğuna işaret eder.[4] Bu her zaman ikinci bir okuma anlamına gelmez, ancak bütün yapıyı görme perspektifiyle okumak demektir. Bu perspektif okumayı kelime labirentinden yönlendirilmiş bir arayışa dönüştürür. İlk okuma da dahil böyle bir perspektif edinmenin birçok yolu vardır. Bu yollardan daha evvelki okuma tecrübelerinden çıkarılan önsezgiler vasıtasıyla elde edilir. Diğeri ise sadece eser hakkında bir yorum ya da eserle alakalı teamüllerin, janraların ve çağdaş sosyal arkaplanların incelenmesi vasıtasıyla esere bir bağlam sunan edebiyat eleştirisinin yardımı vasıtasıyla kazanılabilir. Bir Shakespeare oyununun birinci okuması birçoğumuzun neredeyse zar zor hatırlayabileceği bir eylemdir. Bu ilk okumanın ardından anlatımın metinde ve sahnede pek çok defa yeniden tecrübe edilmesi gelir; bu tecrübelerin amacı tecrübeler aynı şeyin farklı yönlerine dönüşene kadar oyunun tecrübesini ve bilgisini asimile etmeye yöneliktir.

"Yeniden okuma"nın ya da bilgi ve tecrübenin birleştirilmesinin, yazılı bir metnin varlığına ya da yeniden incelen-

---

4 Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, çev. Arnette Lavers ve Colin Smith (1977).

mek için ortada duran ve sık sık başvurulsa dahi değişmeyen yazılı metinlere ya da onlara denk bir şeylere bağlı olduğunu belirtmeliyiz. Günümüzde elektronik medya vasıtasıyla hakiki bilgiye doğru gelişme ihtimali sınırlı bir tecrübe akışı, toplumumuzda eğitimin temel problemidir. Şifahi toplumlar şaşırtıcı bir hafıza gücü geliştirirler, ancak bunlar bile bizimki gibi çok çabuk ilerleyen bir iletişim ağıyla karşılaştırıldığında yetersizdir. Daha gelişmiş teknoloji, bu problemi artık modası geçmiş bir hale getirebilir, fakat problemin ateşlediği panik hâlâ geçmiş değildir.

O halde edebî bir eser bir inceleme nesnesi, yüz yüze geldiğimiz bir şey olarak karşımızdadır; eseri okurkenki tecrübemizi, eserle bütünleşmemizin sonuçlarını da er ya da geç incelemek zorundayız. Bu süreçte bizler seyir değil katılımcılarız ve sadece mesafeli objektiflik yanılsaması ile değil ve fakat bunun tam tersi olan bütün okumaların bir narsizm ve bütün metinlerin de kendi psikolojimizi yansıtan aynalar olarak görüldüğü umutsuzluk fikrini de önlemek zorundayız. Özellikle de Kitab-ı Mukaddes'e odaklanan (ya da yakında odaklanacak) bir kitap bu türden problemlerden kaçınamaz. Bu nedenle metaforun sadece bir şeyi başka bir şeyle tanımlamayıp, kendimizden bir şeyi varoluşsal bir metafor olarak adlandırabileceğimiz bir şeyle tanımlayan kullanım genişlemesiyle ilgilenmeye devam etmek zorundayız. Bunun bizi bir hikayedeki kahramanlarla ya da hayranlık uyandıran karakterlerle özdeşleşmekten ya da benzeri hamlıklardan çok ötelerde bir yerlere taşıyacağını söylemeye bile gerek yoktur. Bunlar biraz önce değindiğimiz narsizmin örnekleridir.

Bizler okuyucularla olduğu kadar yazarlarla da ilgilenmekteyiz; yazar ise metafor için imajların yan yana getirilmesinden çok daha fazlasının gerekli olduğunun farkındadır. Kısa bir süre sonra göreceğimiz gibi, yazar kendi yazma tecrübesini anlatmak bakımından, hamile bir annenin hayata ayrı bir yaşam getirmesi metaforunun kendi yazdığı şey-

leri yapması anlamındaki "yaratış" metaforuna daha yakın olduğunu sık sık hisseder. "Yaratış" metaforu kendisiyle çarpışacak hiçbir meleğin olmadığı kolay bir zaferi akla getirir. Aslında bu metafor imgeleme dayalı yazıma ilgisiz ya da düşman olanların çoğunun varsaydığı gibi imgesel olan her şeyin, öznenin ötesinde hiçbir gerçekliğinin olmadığını önerir. Büyüden bahsederken onun şiirsel dilin tesadüfi bir etkisi olduğunu fakat yaratıcı sürecin zanaatkarlığının ötesinde bir boyut açtığını ifade etmiştik. Gerçek büyüde öznel bir mevcudiyetin ya da öyle görünen bir şeyin yardımına başvurum söz konusudur. Tepeden inme ideolojiler kontrol edilemeyen mevcudiyetler konusunda oldukça gergindirler, Marlowe'un *Faustus*'undaki ve başka yerlerdeki şeytanla pazarlık gibi temaların popülerliği de bundan kaynaklanır. Örneğin birçok romancı, belki de kendi ruhundaki bastırılmış bir kişilikle örtüştüğü için yarattığı pek çok karakterin kendine ait bir hayat edindiğini görmüştür. Sanki bir şey kendiliğinden kitaba girmiş ve onlara hayat kazandırmıştır. Karakterler yaratılırken belli anlarda nesnel olmayan kişisel bir mevcudiyetle kurulan gerçek bir iletişim duygusu bile söz konusu olabilir. Bu türden bir duyguyu ya da tecrübeyi bir kez hisseden yazar, etrafındaki ideoloji ve doktrinler ne derlerse desinler, bu duygu ya da tecrübeyi yaşamamış gibi davranamaz.

II

Edebiyat çalışmanın ahlaki faydaları hususunda bir soru sık sık gündeme gelir. Okuyucuyu, sadece karşısına konulan nesneye bakan bir özne olarak özetlediğimiz ilişkinin kendisi çok istemediği müddetçe okuyucunun kişisel karakterini geliştirecek bir taslak olmadığı aşikardır. Bu hakikat, bir topluluğun odağı olmak yerine pek çok resmin satın alınabileceği ve sahip olunabileceği rastlantısından dolayı özellikle resimde daha da açıktır. Kendi karısını başkalarına gülümsedi-

ği için katleden ancak karısının sadece kendisine gülümserken resmedilmiş portresini muhafaza eden Browning'in "My Last Duchess" adlı şiirinin anlatıcısı, kültürlü bir adam olarak tanınır; ancak onun kültürlülüğü ahlak duygusuna fazla bir katkıda bulunmamıştır.

Edebiyatta retoriğin kinetik çekiciliği ile şiirin imgeleme dayalı çekiciliği arasında bir fark, neredeyse bir tezat faktörü vardır. Gördüğümüz gibi retorik bir ahlaki *quid agas* ya da "ne yapmalıyız?" moduna aittir. Bu nedenle retorik ahlaki bir uyaran olma çabasındadır –maalesef kötü bir uyarıcıdır, çünkü öfke motivasyonu diğerlerine göre en kolay elde edilen motivasyondur. Ancak edebiyat bu şekilde hareket etmez; bazı tarihî tesadüflerin ya da bazı edebî eserlerin (ilham verici şiirlerde ya da propaganda romanlarında olduğu gibi) gerçekten kılık değiştirmiş retorik olmaları durumu buna istisna teşkil eder. Söz konusu bütün yazarlar kendi okuyucularıyla ne tür bir bağlantı kurmak istedikleri sorulduğunda amaçlarının okuyucularını önceki hallerinden daha farklı bir insan yapmak olduğunu söylerler.

Edebî bir eseri incelerken iki özdeşlik şekli kullanılır. "Olarak" ile yapılan özdeşleştirme ki bu genel bilginin temellerinden biridir ve fertleri sınıflarına yerleştirmekle ilgilidir. Şu yaratığın kedi olduğunu biliriz ve onu bir kedi olarak tanımlarız çünkü onu kedi sınıfının bir ferdi olarak tanırız. Ancak kedinin yeganeliğini görmemezlikten geldiğimiz için buna itiraz edilecektir. Doğrusu her biri görünüşte ve mizaçta bu kediden fark edilir bir şekilde farklı milyonlarca kedi bulunmaktadır. Burada kedilerin statüsünü nadiren etkileyen bir tür zihni karışıklık söz konusudur. Buna göre *esse* ve *essentia* kelimeleri arasındaki geleneksel ayrımı anlamak daha kolayken, bu ayrım edebiyat eleştirisi teorisini sürekli olarak belirsizleştirmektedir. Bu sıfatla yeganeliği bilmemiz mümkün değildir çünkü yeganelik haddi zatında tecrübeye ait bir olgudur. Edebî yapıyı bir temsil, şiir sınıfının bir ferdi şeklinde tasavvur etmek bilgi ile tecrübeyi birleştirir.

Bir diğer özdeşleştirme ise "ile" bağlacıyla yapılır ve bu özdeşleştirmenin birçok boyutu vardır. "A B'dir" türünde bir metafor, günlük tecrübede yer almayan *"ile"* bağlacı ile yapılan bir özdeşleştirme sunar. Ancak mesela doğduğumdan beri taşıdığım ya da taşımış olduğum bütün kişiliklerle özdeş olduğumu hissetmemdeki gibi, zaman içinde bir tür "ile özdeş" durumunu tecrübe ederiz. Aynı şekilde kişinin ellerinin, ayaklarının ve başının aynı şeyin parçaları olarak tanımlanmasında da bu türden bir özdeşlik vardır. Henüz okuduğum kitap benim kendi yaşamımın sürekliliğine girerek bir anlamda benimle özdeşleşir. Kişisellikle alakalı bu metaforu biraz daha inceleyelim.

Bu konuya başlamak için Duke Theseus'un *A Midsummer Night's Dream*'indeki "deli, âşık ve şair"den daha iyi bir formül düşünemiyorum. Duke'a göre bu üç grup imgelemin bütünleşmesidir. Bununla kastettiği şey temelde üç grubun da var olmayan şeyleri görmesidir. Mevcut bağlamımızda bu şu anlama gelir: Bu üç grup insan metafor ya da "ile" özdeş ifadesini ciddiye almaktadırlar. Örneğin âşıkla başlayalım. Cinsel birliktelikte tek bir bedene dönüşen iki ayrı bedenle alakalı genel bir metafor stoğu bulunmaktadır ve âşık şair hareketi biraz elipsimsi olsa da bu metaforlar etrafında dolaşır. Tek bir beden metaforu Kitab-ı Mukaddes'e ait bir metafordur (Tekvin 2:24) ve her bir insan oğlunun başlangıç noktası iki bedenin karşılaşmasından sonuçlanan tek bir beden özdeşliğidir ki bu ilgilenilen konuyu ivedileştirir.

Shakespeare zamanında genel olarak şairin âşık olduğu varsayılıyordu ve âşık değilse de muhtemelen zavallı bir yaratık, mutlaka ruhsuz bir şair olarak kabul ediliyordu. Shakespeare'in temel ilham kaynaklarından biri az önce varoluşsal metafor olarak adlandırdığım "sevgilisiyle tek bir beden olma, bir başkasıyla özdeşleşme" şiirinin yaratıcı gücünü oluşturmuştur. Bu birliktelik, neredeyse daima bütünüyle hayal ürünüydü; bu da hadisenin gerçekleşmediği anlamına geliyordu. Elizabeth dönemi şiirsel sevgililerin büyük bir ço-

ğunluğu en az Elizabeth kadar ulaşılamazdı. Bu sevgililer mahcup, gururlu, kibirli, Romeo'nun Rosaline'i gibi "iffetli yaşamaya yemin etmiş", Sidney'in Stella'sı gibi başka birisi ile evli, kaprisli ya da şehvet düşkünü idiler (teamülün kendisi pek tabii ki yüzyıllar kadar eski idi.). Bu nedenle aşk şiirleri, belki de bütün şiirler kimlik bunalımının bir çocuğu idi, dayatma bir yokluğun yerini alan ya da ona vekalet eden bir varlıktı. Tabi ki burada âşık okuyucu değil şairin kendisidir ancak okuyucunun da genellikle bir âşık olarak okuduğu ve süregelen tecrübeye ait bazı unsurları paylaştığı varsayılır.

Tek bir bedende bütünleşme gerçekleştiğinde hâlâ bir düş kırıklığı söz konusudur. Bu kez düş kırıklığının nedeni eylemin kısalığı ve eylemdeki pek çok rastlantı ve bütün bunların da ötesinde iki kişinin aslında asla bir kişi olamayışının unutulamayışında temelde mevcut oluşudur. İngiliz edebiyatında bu durumun standart örneği Donne'un "The Extasie"sidir; "Ancak beden onun kitabıdır" ifadesindeki üslup, Donne'un zihninde sevişme eylemi ile şiir yazma eylemi arasındaki bir bağlantıya işaret eder. Bu bağlantı iki sevgilinin aşağıdaki gibi tasvir edildiği "The Canonization"da çok daha güçlüdür:

> Aynı şekilde öl ve ayağa kalk,
> ve bu aşkla Gizemliyi ispatla

Dizedeki "ölüm" cinsel birliktelik anlamı da taşır ve burada yine şiir, kanunlaştırılan ya da Aşk Tanrı'sının azizleri yapılan model âşıkların taklit edilmesinin bir sonucu olan şiire, edebî metaforlara ilerleriz. Şiir, son kelime "odalar"ın arkasına gizlenmiş "şiir kıtası" hakkında bir sözcük oyunu olarak "sonelerde sevimli odalar inşa edeceğiz" der. Shakespeare'in *Zümrüdüanka ve Kaplumbağa* (*Phoenix and the Turtle*) adlı eserinde Donne'un "Zümrüdüanka bilmecesi" diye nitelendirdiği dişi Zümrüdüanka ile erkek kaplumbağanın hem ölüm hem de cinsel birleşme anlamına gelen bir birleşmenin ortakları olduğu tema yeniden ortaya çıkar. Burada belirtilen herhangi bir kitap ya da sone yoktur ancak ikinin birde birleşme-

si fikriyle ürkütülen akıl, eylemi basit bir ölüme indirgeyen bir "ağıt" ilan eder.

Aşk şairi varsayılan bir metafor özdeşliği kullanır. Bu özdeşlik A ve B'nin aynı kişi olmadığını bildiğimiz halde bizden –bu bağlamda bilme her ne anlama geliyorsa– A ile B'nin aynı kişi olma ihtimalini göz önünde bulundurmamızı ister. Gerçek tecrübede âşık okuyucudan çok daha ileri gider. Şair kısa sürede tekrar iki ayrı beden olma gerçeğini kabul etmek zorunda olsalar dahi cinsel olarak birleşmiş iki sevgilinin tek bir kişiye dönüştüğünü söylemekle ne tür bir hakikatin amaçlandığını hisseder. Bir anlamda âşık şairin bahsettiği şeyin hakikiliğinin garantörüdür. Daha önce söylediğimiz gibi, okuyucu ve şairin aşk hakkında edebî bir uygulamadan daha fazla bir şeylerin sürüp gittiğini hissedebilecek kadar bilgi sahibi oldukları varsayılır.

Ortaçağ şairleri Aşk Tanrısı ya da Eros'u yerleşik otoritenin onaylayacağı kültürel statülerinin bir sembolü olarak Batı şiirine sunmuşlardır. Ayrıca, Virgil ve Ovid'e öykünen bu şairler kendi girişimleriyle hareket etmiş gibi görünmektedirler. Bariz bir şekilde yaratıcılığın elde edilmiş hayal kırıklığına uğramış ya da bastırılmış olsun büyük ölçüde erotik dürtüyle alakalı olduğu varsayımının psikolojik gücünü hissetmişlerdir. Freud sonrası bu çağda şiirdeki metaforun imgesel özdeşliklerinin, müzikteki karşılığının, resimdeki kompozisyonun, heykeltraşlık ve mimarideki tenasübün arkasındaki özdeşliği yaratanın Eros olduğu konusundaki varsayıma şaşırmamız daha az imkan dahilindedir. Bu son iki sanat, heykeltraşlık ve mimari, bizi Yeats'ın "The Statues" (Heykeller)'de bahsettiği matematikteki erotik eğilimler boyutuna taşır. Yeats bu eserinde Grek heykelinin erotik tabiatı üzerine bir şiire "Pisagor planladı" kelimeleriyle başlar. Pisagor öncelikli olarak bir matematik filozofudur.

Theseus'un yönetici zihni aşığın arkasında sadece delileri görür. Ancak daha önce belirtildiği gibi, bazıları şiirin geleneksel nitelikleri ya da şiirle yakından bağlantılı eylemler ol-

mak üzere deliliğin sonsuz çeşitleri vardır. Asyalı şamanlar, antik Batı dünyasının kahin ve falcıları, bize "iştiyak" kelimesini kazandıran Diyonisius'unki gibi ilahi mülkiyet kültleri ve bunlara ilaveten mistikler ve medyumlar da vardır. Edebiyat geleneğinde tabii çevreyle, toplumla ya da sosyal bir grupla ya da bir soy atasıyla yapılan özdeşleştirmeler de vardır. Bütün bunlarda büyük öneme sahip olan bir faktör bulunmaktadır. Bu faktör kendini özdeşleştirme formlarından her birinde ben merkezli ya da öznel kimlikten feragatin bulunuşudur.

Kişinin kendisinden artık bir özne olarak bahsedemeyeceği belirli bağlamlar vardır. Örneğin kişi "ben iyi ve bilge bir adamım" diyemez, çünkü bilgelik ve iyilik türünden yüklemler "ben" ile başlayan hiçbir cümleye uymayacağından, böylesi bir ifade onun iddia ettiği şeyle alakası olmadığını ifade eder. İsa bile iyi olarak adlandırılma hususunda ihtiyatlıdır (Matta 19:17). Bu bağlamlardan bir diğeri yaratılıştır. Daha evvel sıradan bilincin uyanışının yaratıcı olmadığını öne sürmüştük; bunun nedeni bu uyanışın ben merkezli oluşudur. Keats şairin "olumsuz yeteneğinden" bahseder. Blake kendisini şiirlerinin "sekreteri" olarak adlandırır. Eliot, Musa ve benzer figürleri çağrıştıran bütün şairler gibi, çok iyi bilinen katalizör figürünü kendisinin şiiri yapan değil, şiirin varlık alemine çıktığı yer olduğuna işaret etmek için kullanır. Mallarme ise kendi vizyonundan daha önce kendisi olan şeyin gelişimi olarak söz eder.

Takıntılı olmakla itham edilmesi pek olası olmayan bir yazar olan Montaigne[5] "ben kitabımı değil, kitabım beni meydana getirdi, kitabım yazarı ile özdeş, yalnızca yazarı ile ilgili, yaşamımın hayati bir parçası, diğer kitaplar gibi konusu harici ve yabancı olmayan bir kitaptır" der. Belki son ifadeye biraz temkinle yaklaşmalıyız, çünkü her yazar kitabını diğer bütün kitaplardan farklı kabul eder. Ancak "özdeş" teriminin

5 Montaigne, "Of Giving the Lie", *Essays*, II. Benim kullandığım tercüme Charles Cotton'un tercümesidir.

kullanımı Monteigne'in doğrudan konuşma teamüllerini kullanıyor olsa da aslında bizimle konuşmadığını söyleme noktasında olabildiğince açıktır. Luther "özdeş" terimini Ekmek Şarap Ayininin unsurlarıyla İsa'nın bedeninin ilişkisini ifade etmek için kullanır. Montaigne bize kendisi yerine kitabını verir ya da daha yerinde bir ifadeyle hem kendisi hem de kendisi olmayan kitabını verir.

Bütün sözlü yapıların mitolojik asıllardan geldiği prensibinin kaşifi Vico'dur. Vico'nun aksiyomu "bizim için doğru olan şey kendi yaptığımız şeylerdir" anlamında *verum factum* dur. Aslında bu deyim yorumlandığında iddia ettiği şeyden daha basittir. Bizim için doğru olan şey bir parçası olduğumuz yaratıştır. Konum itibariyle ister yaratışın meydana getirilmesinde katılımcı olalım isterse yaratışa tepki verici olalım, her iki durumda da yaratışa katılmış oluruz. Oldukça çaresiz bir şekilde kendisini bize nesnel olarak sunan her şeyi gerçeklik olarak düşünme alışkanlığındayız. Sabahleyin bir yatak odasında uyandığımızda etrafımızda gördüğümüz her şeyin rüyalarımızın tersine gerçek olduğunu varsaymak insani bir kurgudur ve insanoğlu her ne yaparsa yapsın bunu tekrar yapabilir. Bunu Wallace Stevens'ın "üstün kurgu" terimiyle kastettiği şeye benzetebiliriz: Gerçek gerçekliktir çünkü o yaratılmış bir kurgudur ve bu şekilde tanınır. Varoluşsal metafor olarak adlandıradurduğumuz özdeşleştirme tipi Heidegger'in "ekstatik" kavramıyla da adlandırılabilir. Ekstatik kelimesi aşağı yukarı "kendi dışında durma" anlamına gelir. Bu durumu gerçek benin –bu bağlamda gerçeklik ve benlik her ne anlama geliyorsa– şu an egonun elinden alınmış başka bir varlık düzenine girmesi hali olarak açıklayabiliriz. Sanatlarda bu ekstatik halin birçok çeşidi bulunmaktadır. Örneğin bir aktörün oyundaki rolüyle ekstatik bir şekilde özdeşleşmesini bekleriz. Bütün anlatımlardan anlaşılacağı üzere bir kimse ekstatik halde, erotik halde olduğu gibi, uzun süreli kalamaz. Büyük anlarında ekstatik durumuna giren birçok yazar kalan zamanlarda vahşi bir ego geliştirir.

Şiirdeki imgesel unsur ruhtaki bütün kavrayış kapılarının, uyanık bilinç dahil rüya ve fantazi kapılarının hepsinin açık bırakılması anlamına gelir. Bu durumda bir şiiri görme metaforu yetersiz kalır ve aynı şeyin daha yoğun tecrübesini ifade eden vizyon kelimesinin kullanımı yerinde olur. Arnold'un görüşünü özetlersek, vizyon aynı zamanda durağan ve bütün olarak görülen bir şey değil fakat parçalı ve geçici, çoğunlukla da sadece kaypak ve sönüp geçen bir bakıştır. Bu neyin görüşüdür? Bu soruyu cevaplamaya çalışmak soruyu başka bir tecrübe kategorisine taşımaktır. Onun ne olduğunu bilseydik, o durumda zaman ve mekanda takip edilebilen bir nesne olurdu. O, bir nesne değil nesneyi kendimizle birleştiren bir şeydir.

Görmenin takip ettiği işitme metaforlarımız bu noktada tükenmeye başlar ve başka metaforlar tarafından güçlendirilmeye ihtiyaç duyar. Bir anlatımın takibini yatay bir hat metaforuyla ve bütün yapının tematik seyrini dikey bir hatla karakterize edebiliriz. Bir resme bakarken genellikle aşağı ve yukarı bakarız. Ancak eğer anlatım metaforik olarak yatay ise anlatım kavramının içinde ironi inşa edilir. Son bir sayfa ve son bir ahenk ya da okuyucudan uzaklaşma gerekliliği gerçeği anlatımı başlangıçtan itibaren okuyucunun yukarıda ve metin eyleminin aşağıda olduğu duygusunu aşılar. Bu ironi duygusu metindeki ironi derecesi oranında artar. Örneğin trajedide ne olup bittiği konusunda oyunun karakterlerinden daha fazla şey bildiğimizde bir ironi söz konusudur. Pratik olarak, kurgusal ya da diğer tarzlarda olsun bütün anlatımın baskın bir şekilde ironik olduğu bir çağda, okuyucu gördüğü şeye tepeden bakan bir vizyon normuna sahip olmak zorundadır. Edebiyat eleştirisinde okuyucunun okuduğu şeydeki ironiye ne kadar daldığını göstermek için tasarlanmış, bu türden bir formun gerçekte mevcut olmadığını ileri süren çeşitli paradokslar mevcuttur. Ancak bu olmaksızın ironi ironi olarak vurgulamak istediği şeyi belirtemez. Kendisini metne tabi kılan ve anlayan bir bilinç ve bunun yanında bir de tabiri caizse metne hakim olan başka bir bilinç vardır. Okuma ey-

lemini değerli kılmak ancak bu ikinci çeşit bilince sahip olmakla mümkündür. Bu ikincisi olmaksızın okuyucu sadece anlayan ancak kavramayan bir ukaladır.

Fazla parlak olmayan bir anında Wallace Stevens büyük cennet ve cehennem şiirlerinin yazıldığını ve yer hakkındaki büyük şiirin ise hâlâ yazılması gerektiğine işaret eder. Böyle bir şiirin yazılması mümkün değildir. Aşağı ve yukarı bakan, aşağıda ve yukarıdaki diğer perspektiflerden en az bir ilaveyi perspektife ekleyen bir vizyon olmaksızın yazılan bir yeryüzü şiiri sonsuz bir anlatım olacaktır. Görüldüğü üzere zaman en uzun anlatım için tükenmekte. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı nihayet isminin kutuplaşmış kategorilerine ayrılır. Rusçada barış kelimesinin *–mir–* çeşitli anlamları, içinde düzen ve anlamlılık olan hayat ile en dikkatli şekilde planlanmış askerî bir mücadelenin dahi içine düştüğü şansa ve gelişi güzelliğe tabi olan hayat arasındaki tezatı vurgular. Victor Hugo'nun pek çok asrı içeren devasa tarihi *La légende des siècles* aynı şekilde üst ve alt dünyalara uzanır ve Hugo'yu biri Şeytan diğeri de Tanrı hakkında yazılması gereken iki ilave destanla baş başa bırakır. Hugo'ya göre şeytan "Liberte" tarafından soğrulmakla kurtarılmış iken, son şiir Tanrı'nın akıbetinin ne olacağı hususunda kesin bir kanaate varamayacağımız şekilde bitirilmiştir.

Burada önemli olan nokta, dinî olarak ne anlama gelirse gelsin, yukarıda olma ve aşağıda olma kategorilerinin yapısal olarak varolmak zorunluluğudur. Proust'ta yazımın başladığı noktada biten tecrübe silsilesi benzer bir şekilde *temps perdu* ve *temps retrouvé* arasındaki dikey tezata ayrılmaya başlar. *Finnegans Wake* tamamen döngüsel bir yapıya sahiptir. Bu yapı küresel bir dünyada ya da yuvarlanmış bir uzayda yatay bir hattın eninde sonunda başladığı noktada biteceği prensibi üzerine dayanır. Ancak bu noktada dahi dairenin bir daireden daha fazla bir şeyi sembolize ettiği güçlü iddiasına sahibiz.

III

Şu an itibariyle metaforik tecrübenin imgesel, erotik ve ekstatik olmak üzere üç boyutuna sahibiz. Her bir boyutta özdeşlik ve fark arasında bir değişim söz konusudur. İmgesel boyut edebiyat dahil sanatlara ait bir tecrübedir. Bu tecrübede bir şiirde zevkine göre birleşen ya da uzaklaşan metaforların dansını seyrederiz. Erotik boyutta ayrılığın takip ettiği bir birleşme eylemine gireriz. Ancak bu ayrılık basit bir nesne özne ayrışımı değildir. Bu eserin kalanına hakim olacak bir imge kullanacak olursak, Eflatun'a göre âşık bir arınma merdivenine tırmanır, merdivenin tepesinde özdeşlik ve fark arasında hâlâ bir tezat vardır, ancak bu kez âşık bu tezadın ne olduğunu bilir. Tecrübenin en üst noktasında özdeşlik aşk; fark ise güzelliktir. Ekstatik boyutta ise kısa sürede bir yokluk duygusuna dönüşse bile bir mevcudiyet duygusu, bizi başka bir şeyle birleştiren bir duygu vardır. Heraklit burada ateş yakan tanrılar vardır der; 2500 yıl sonra Heidegger masasındaki su sürahisini alır ve temelde aynı şeyi söyler.[6]

Ekstatik tecrübe normalde ferdî bir tecrübedir. Sosyal ya da toplumsal ekstatik haller de bulunmakla birlikte bu haller kendilerini bilinç üstü olan bir şeyden bilincin altında olan bir şeye taşıyan güçlü bir ters akıntıya sahiplerdir. Ancak fert münzevi ya da izole edilmiş değildir. Özdeşlik ile fark arasındaki karşılıklı değişim burada da mevcuttur. Bunun anlamı, ferdin kendisini büyük bir düzenin parçası olarak hissetmesi ve büyük bir düzenin de kendisinin bir parçası olduğunu hissetmesi arasında bir tereddüt olabileceğidir.

Eflatun'un merdiven figürüyle devam edersek, sanki özne ile nesnenin bir bütün olduğu bir dünyaya yukarı doğru bir yolculuk varmış gibi görünür. Görünüşe göre bu edebiyatta illüzyon ve gerçekliğin karşılıklı bir değişimi vasıtasıyla gerçekleşir. İnsanın hayal gücü tarafından yaratılan illüzyon

---

6 Heraklit için bkz. Philip Wheelwright, *Heraclitus* (1959), s. 63; Heidegger için bkz. *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter (1971), s. 163 vd.

gerçeğe dönüşür; tecrübemizde çoğu geçmişten fosilleşmiş bir önceki insan yaratığı olan gerçek, illüzyona dönüşür. Bana göre edebiyatta bu karşılıklı değişimin en muhteşem örneği Shakespeare'in *Tempest*'ıdır. Eser Prospero'nun sihri yoluyla piyes yaratmayla ilgili bir tiyatro eseridir ve doğal olarak bütün dramalarda olduğu gibi gerçek bizim sahnede gördüğümüz şey, yani illüzyondur. *The Tempest*'ta eylemin gerçekliği Prospero tarafından özetlenen illüzyonlar vasıtasıyla yaratılır. Prospero bize gerçek diye adlandırdığımız şeyin, diğer illüzyonlar gibi er ya da geç yok olduğunu anlatır.

Oyunun sonunda bir insan topluluğunu ilk defa görmesi üzerine tepki gösteren Miranda bu topluluğu "cesur yeni bir dünya" olarak adlandırır. Bizler ve Prospero, bu tavrın Miranda'nın tecrübesizliğinin ürünü olan illüzyonlardan biri olduğunu söyleriz. Yeni kelimesi hariç aslında cümle doğrudur. Bu toplulukta kısa süre sonra bir illüzyona dönüşecektir. Aslında Miranda çok bayağı ve aptal bir insan topluluğuna bakmaktadır. Ancak ansızın bir epifani boy gösterir: Her şey normal olarak ortada dururken birden bire her şeyin olması gerektiği şekil kendisini gösterir. Taptaze ya da masum vizyon genellikle çocuklarla özdeşleştirilir –Miranda yaş itibariyle olmasa da tecrübe itibariyle hâlâ bir çocuktur– ve bu taze ve masum vizyon Hıristiyanlıkta genel olarak çocukların Eden bahçesi ile varsayılan yakınlığı ile alakalandırılır. Bu düşüşten önceki masumiyet çağı, insan, hayvan ve bitki varlığının istikrarlı bir barışıklık içinde olduğu zamandır.

Büyük dinlerin tamamında, dinin vahyinin ideolojik çerçevesi içinde kalarak, dinî kanun ve törenleri ifa edenlerin yaklaşımları ile, adlandırdığımız şekliyle ekstatik metafor vasıtasıyla dine daha doğrudan yaklaşma çabasında olanlar arasında bazı yaklaşım faklılıkları var gibi görünmektedir. İkinci gruba hem Kitab-ı Mukaddes geleneğinde hem de Kitab-ı Mukaddes dışındaki gelenekte ortaya çıkan mistikler de dahildir. Hıristiyan geleneğinde bu yaklaşımla ilgileneler üzerinde güçlü bir Platonik etki vardır.

Bu ikinci gruba kendisine Yeni Ahit'ten alınma bir isim olan Diyonisius Areopagite adını veren ilginç Hıristiyan Neoplatonisti, onu Latinceye çeviren Erigena'yı ve Meister Eckhart, Ruysbroeck, Boehme ve diğerleri gibi çeşitli ortaçağ ve daha sonraki dönem vizyoncuları da dahildir. Bunların ana aksiyomu "kişinin gördüğü şeye dönüştüğü" gibi bir önermeyle ifade edilebilir. Bu uyumlu ve disipline edilmiş vizyonun varoluşsal metaforla ilişkilendirdiğimiz özdeşleştirmeyle neticelenmesi anlamına gelir. Bu türden insanlar genellikle edebiyata çok az ilgi gösterirler. Ancak bazı dinlerde, örneğin Yahudilikteki Haggadik gelenek ve İslamdaki Sufilerin meselleri kullanımında edebî yakınlıklar vardır. Bu yakınlıklar bu tür tecrübeyle edebiyatın ne kadar alakalı olduğunu yeterince bariz bir şekilde gösterir. Hıristiyanlıktaki *logos* vurgusu bu noktada bizi şaşırtır. Biz İsa'yı öncelikli olarak Sinoptik İncillerde kaydedildiği şekliyle, mesellerinde canlandırmalar ve misaller kullanan bir doktrin öğretmeni olarak düşünme eğilimindeyizdir. Bu bağlamda mesellerin öğretilerin kendisi olduğunu ve doktrinel materyalin ise bu öğretilerin uygulamalarıyla alakalı olduğunu söylemek daha ödüllendirici ve daha doğru olur.

Kitab-ı Mukaddes'te olsun olmasın her bir vahiy imgesi kendi şeytani parodisine ya da tezadına sahiptir. Düşsel merdivenden iniş bizi nesnenin ve öznenin istikrarlı bir şekilde birbirinden uzaklaştığı ve öznenin de nesneye dönüşmesiyle sonuçlandığı bir dünyaya götürür. "Seyrettikleri şeye dönüştüler" deyimi Blake'ın 135. Mezmur'un "Putları yapanlar onlar gibidirler" şeklindeki putperestlikle ilgili vurgusuna işarette bulunduğu *Jerusalem*'inin ikinci kısmında şeytani bir bağlamda ortaya çıkar. Nesnel dünyayı verilmiş olarak kabul etmek bir parodi yaratıştır. Zıt bir bağlamda kendisinden alıntı yaptığımız Jules Laforgue bize "Moi", yani kendine yabancılaşmış egonun Pygmalion'u kör eden bir Galatea olduğunu anlatır.[7] Galatea, Pygmalion'un yaptığı dişi bir heykeldir. Heykeltıraş heykelini o kadar çok sevmiştir ki bunun

7 Laforgue, "Dimanches," *Dernier Vers.*

üzerine Venüs heykele hayat vermiş ve yaratılış yerine başka bir nesneyi koyduğu için de Pygmalion'u kör etmiştir.

Daha evvel şairlerin diğer dil türleriyle uyum sağlamak için yaptıkları bir seri adaptasyondan bahsetmiştim. Yaklaşık bir asırdır edebiyatı konu, tema, karakter ve kurgu unsurlarına bakarak irdeleyen betimleyici yazarın mesafeli perspektifine benzer ironik bir perspektif edebiyata nüfuz etmiştir. İroni bilimde mümkün olan nötür olma seviyesini yakalayamaz ancak böyle yapmış gibi davranmak genellikle teamülün bir parçasıdır. Bu durumda özellikle konumuzla ilgili bir gelişme olmuştur. Bu, betimleyici şekli taklit eden bir imgelem yoğunlaşması, nesnel dünyanın "şeyliği" üzerine yapılan bir vurgudur. Nitekim Beckett'in *Watt*'ında, Robbe-Grillet'nin *Silgiler*'inde (*Les gommes*) ve William Carlos Williams'ın "şey hakkındaki fikirler değil o şeyin kendisi" üzerindeki ısrarında ve yine Wallace Stevens'ın bir şiirinin başlığında bu durumun örneklerine rastlamak mümkündür. Andy Warhol'un halk sanatında olduğu gibi resim sanatının çeşitli formlarında ve kişiyi başka bir dünyayı değil aynı dünyayı yeni bir yoğunlukla görmesi için eğitme tekniği ile Zen Budizminin popülerliğinde buna paralel gelişmeler vardır. Daha evvel Joyce ilave şifreli bir anlamı olmasa da göze çarpan bir aydınlık ile yüklü, gerçek tecrübeye dayanan "epifaniler"den ya da fragmanlardan bahsetmişti. Buradaki prensip eşyanın halüsinasyona dönüşene dek tam anlamıyla görülemeyeceğidir. Burada kastedilen sadece öznel vizyonların yerine nesnel vizyonları geçiren gerçek halüsinasyonlar değil algılayıcının özdeşleşmesiyle biçim değiştiren nesnel varlıklardır. Algılayıcı tarafından hissedilen bir nesne bir mevcudiyete çevrilir.

Bütün bunları şu şekilde özetleyebiliriz: Edebiyata kişisel bir katılım ya da amaç duygusuyla yaklaştığımız oranda, edebiyatın bir ucu bütün temel ilgilerin karşılandığı cennetimsi bir hal, bir mecnun, âşık ve şiirsel bir dünya gibi görünmeye başlar. Bu egonun değil fertlerin dünyasıdır ve doğanın artık bir yabancı gibi değil, bir ortaçağ deyimiyle bizim doğal

yerimiz gibi göründüğü bir dünyadır. Bu sadece edebiyatın bir ucudur. Diğer uç ise trajedide, ironide ve hicivde keşfedilen imgesel cehennemdir. Cehennem dünyası kelimesiz güç dünyası, baskın içgüdünün kişinin gücünün eriştiği oranda diğerlerine zulmettiği bir dünya şeklinde tanımlanabilir. Fakat bize cehenneme ait dünyayla alakalı perspektifi veren cennete ait uçtur ya da daha evvelki benzetmeyi kullanırsak ironiyi ironik yapan normu temin eden birinci uçtur. Diğer yandan, ruh hastası insanlığın bütün dehşetini bulamayacağımız herhangi bir insan topluluğu yokken, bir toplumun kültüründe cana yakın bir şeyler bulmakta da başarısız olmayız. Kelimeler, resimler, tekstil, seramik ya da benzeri şeyler vasıtasıyla ortaya çıkan hakiki insan iletişimi ya da yakınlık duygusu, bütün insanların kalbindeki masum vizyondan ve yine insanın bu vizyona verdiği tepkiden kaynaklanır. Böyle bir vizyon yokluk tarafından yaratılan bir varlıktır, kendisinde bulunan ölüm gittiği için canlı kalan bir yaşamdır.

Böylesi bir dünyanın iki niteliği, bu noktada bizim için önem arzetmektedir. Birincisi varoluşun iki farklı perspektif arasındaki değişimidir. Birinci varoluş perspektifi daha geniş bir birliktelikte "okyanus gibi engin bir" batma duygusudur. Diğeri ise temelde saldırgan ya da korku dolu olmayan ferdiyet duygusudur ki bu egoya ait ferdiyet duygusu değildir. Yeni Ahit'te insanlığın kalanıyla bağlantılı olarak Mesih kavramı bu ikili odağa sahiptir. Pavlus bütün Hıristiyanlardan Mesih'de bir olmuşlar diye bahsederken, fertler bu bütünün parçalarını "Mesih ise bütünün tamamını oluşturur. Ancak Pavlus "içimdeki Mesih"den de bahseder ki bu durumda Pavlus Mesih'in kendisinin bir parçası olduğu bir ferttir. Ancak bu parça her an için ferdi ters yüz etme kabiliyetine de sahiptir.

İkinci nitelik bunu takip eder. Çevremiz bize Kitab-ı Mukaddes'te Kelam vasıtasıyla yaratılış şeklinde sembolize edilen, bütün varlığın mümkün anlaşılabilirliği vizyonunu sunar. Yeni Ahit'te "Kelam" bölünme ve ayrımcılık anlamlarını

taşır (Timoteosa'ya Mektup II 2:15). Bu anlaşılırlığa dalmak konusunda Ruh'la sembolize edilen insan merkezli güdü "Kelam" kelimesini tamamlamaktadır. Gelecek bölümde bu kavrama daha detaylı bir şekilde bakacağız. Yeni Ahit'e göre Kelam açıklar, Ruh birleştirir ve ikisi birlikte, Pavlus'a göre başka erdemlerden biri olmayıp, var olan tek erdem olan *Caritas* ya da sevgi üzerine kurulan İsa'nın manevi krallığını, insan topluluğunun hakiki tek formunu yaratırlar.

Daha önce bu bölümde bahsi geçen tecrübeden bilgiye doğru iki aşamalı hareket zamanda yaşamanın sonucudur. Zamanda yaşarken tecrübe önce yaşanır, ardından tecrübeye sahip olmuşluğun bilinci gelir, hatta bazen bu bilinç hiç oluşmayabilir. Mesafe T.S. Eliot'un "Hollow Men"inin gölgenin düşüşü olarak adlandırdığı şeydir ve Eliot'un *Quartets*'i bilinçli gölgesiyle tecrübe arasındaki zıtlıklar ve eşzamanlı olarak kendinin farkındalığıyla birlikte gelen ideal tecrübenin karşılaştırılmalarıyla doludur. *Quartets*'e göre bu son türde tecrübe, kendisine sahip olsa idik hayata mevcut anda genellikle eksikliğini duyduğumuz bir gerçeklik kazandırırdı. Çünkü bizim için mevcut an neredeyse daima gelecek ile geçmiş arasında yok olan bir noktadır. Sıradan tecrübenin yetersizliği analojik bilgi yapısı inşa etme sebeplerimizden biridir. Örneğin edebiyatta edebiyat eleştirisine sahibiz çünkü bizim edebiyat tecrübemiz sadece ardı arkası kesilmez talimlerle yalnızca bir noktaya kadar gelişen oldukça yetersiz bir tecrübedir. Yeni Ahit'te Ruh ve Kelimenin ideal harmonisi Adem'in düşüşten önce sahip olduğu farkındalık türünü yeniden yapılandırma olarak düşünülür. Her halükarda bu harmoni imgeselle henüz tanımlamadığımız gerçeklik arasında bir tür birlikteliğe işaret eder.

Bir anlatımı takip etmek temel edebî metaforlardan olan yolculukla yakından bağlantılıdır. Yolculukta yolculuğu yapan bir kimse ile gidilen güzergahı, patika ya da istikamet anlamındaki unsuru ifade eden en basit kelime olarak "yol" söz konusudur. Yolculuk *jour* ve *journée* kelimeleriyle bağlantılı

bir kelimedir. Genellikle bu kelimeler köklerini yavaş yol alma şekillerinden alırlar ve genellikle özlerinde güneşin bir dönüşü süresince katedilebilen mesafe anlamındaki günlük seyahat bulunur. Metaforu kolayca genişleterek gündönümünü bütün bir yaşam için bir sembol olarak alabiliriz. Housman'ın şiiri "Reveille"de

> Kalk genç. Yolculuk bittiğinde
> Uyumak için yeterli zaman olacak

Sabahleyin uyanmak ölümle biten hayat yolculuğuna devam etme metaforudur. Bu imgenin modeli hiçbir insanın çalışamayacağı gece gelmeden evvel henüz vakit gündüz iken bizi çalışmaya zorlayan Ekleziastes Kitabı'dır. Kitab-ı Mukaddes vizyonu iş ahlakı için bir tıkaç barındırır. Housman'ın ahlakı sadece hayatın kendisiyle değil savaş ya da macera ile de alakalı gibi görünür. Blake'in şiirinde kullandığı gün içindeki hareketi boyunca yönünü güneşe doğru çeviren çiçeğe hitaben "Ah! Günebakan" ifadesi, bastırılmışlar ya da hayal kırıklığına uğramış olanların arzularını ölümün günbatımında birleştirenler için bir semboldür:

> Yolcunun yolculuğunun sonlandığı
> Tatlı altın iklimi arayan

"Yol" (*way*) kelimesi dilin ne ölçüde bir dizi metaforik analojiler üzerine bina edildiğinin iyi bir örneğidir. İngilizcede "yol" kelimesinin en yaygın anlamı bir süreç metodu ya da tarzıdır. Metot ve tarz ardışık bir yinelemeyi ima ederler ve yineleme de bizi bir yol ya da patikanın metaforik özüne götürür. Bir yol dosdoğru diğeri ise virajlı olabilir. "Etrafında dolanılması tuhaf bir yol" ifadesi virajlı bir yola işaret eder. Eğer hangi yolu takip edersek edelim aynı yere varmamız söz konusu ise "her neyse" (*anyway*) kelimesini kullanırız. Eğer bütün muhtemel yolculukların tamamlandığı bir zamandan bahsediyor isek "daima" (*always*) kelimesini kullanırız. Ve tabii ki bir araştırmaya ya da anlatımsal bir hareketi başlatan herhangi bir şeye başlıyor isek normalde "uzağa" (*away*) gideriz.

Kitab-ı Mukaddes'te "yol" genellikle İbranice *derek* ve Grekçe *hodos* kelimelerinin tercümesidir ve Kitab-ı Mukaddes boyunca bizi gitmek istediğimiz yere ulaştıran doğru yol ile yanlışa yönlendiren ya da kafamızı karıştıran saptırıcı yol arasındaki tezata güçlü bir vurgu yapılır. Bu metaforik tezat bütün Hıristiyan edebiyatının yakasını bırakmaz. Dante'nin *Komedya*'sını okumaya başladığımızda üçüncü satır kayıp ya da silinmiş bir yoldan bahseder: "Che la dirita *via* era smarrita." Diğer dinler de aynı metafor vardır. Budizm genellikle İngilizcede sekiz kurallı yol olarak adlandırılan şeyden bahseder. Çin Taoizmindeki "Tao"yu, Arthur Waley ve diğerleri genellikle yol olarak da tercüme ederler. Bana göre, Tao kelimesinin temsil ettiği karakter "dosdoğru gitmek" gibi radikal bir anlam taşır. Taoizmin kutsal kitabı *Tao te Ching* hakkında konuşulabilen Tao'nun gerçek Tao olmadığını söyleyerek başlar. Bir diğer ifadeyle bizler metaforik dilin ya da Doğuya ait daha yaygın bir ifadeyle ay ile aya işaret eden parmağı birbiriyle karıştıran tuzakların farkında olma hususunda uyarılırız. Ancak okumaya devam ettiğimizde Tao'nun bir noktaya kadar karakterize edilebileceğini fark ederiz. Yol spesifik olarak "vadinin yoludur"; alçak gönüllülük, kendi kendini yok saymak ve bütün eylemleri etkili kılan bir tür rahatlama ya da eylemsizlik vasıtasıyla alınan istikamettir.

Kurtuluşa giden doğru ve dar yolu, yıkıma giden geniş yolla karşılaştıran Dağ Vaazı'ndaki benzetme kalıcı pek çok alegorinin kaynağı olmuştur. Bunların en iyi bilineni Bunyan'ın *Pilgrim's Progress* olarak bilinen eseridir. Bir yol benzetmesini bütün bir kitap boyunca canlı tutmak için takip edilen yolun oldukça meşakkatli bir yol olması gerekmektedir. Her ne kadar yolun zorluğu hem teknik hem de dinî açılardan bir zorunluluk olsa da bu Bunyan'a göre teolojik olarak savunulabilir bir durumdur. Bunyan ikinci kitabın sonuna doğru şöyle der:

> Bazıları da Babalarının evine giden bir sonraki yolun burada olmasını dilediler ki artık aşmaları gereken dağlar ya da tepeler tarafından zorlanmasınlar. Ancak yol yoldur ve bir sonu vardır.

Acaba Bunyan'ın zihninde de niçin kendisiyle bizim aramıza inanılmaz derecede zor ve engelli bir yol koyan, böylesi kindar ve kötü Tanrı'ya mahkum olmak zorunda olduğumuzu soran bastırılmış bir ses var mıydı: Büyük *danse macabre*'nin ikinci kitabı hakikat için ölen yiğidin şu sözleriyle biter: "Buraya kadar karşılaştığım büyük zorluklara rağmen bulunduğum yere ulaşmak için başıma gelen bütün zorluklardan pişmanlık duymuyorum." Buradaki bastırılmış ses neredeyse doğrudan seslendirilmiştir. İnce ayrıntıda bunun gibi mırıldanan ayrılıkçı sesler olduğunda kişi, yazarın acaba kendi metafor seçimi konusunda herhangi bir zorluk hissedip hissetmediğini merak ediyor.

Doğal olarak yolculuğun çeşitli varyantları vardır. Herkül'ün tercihi ya da iki yol arasında bir karar verilmesi gereken Y yolculuğu vardır. Böyle bir kararın diğer bütün kararları dışladığı gerçeği söz konusudur ki böylece bütün yolculuklar Robert Frost'un "gidilmeyen bir yol" duygusu tarafından ürkütülür. Başlangıçta herkesin yanlış yol üzerinde olduğu ve herkesin gerçek başlama noktasına doğru kendi yolunu bulmak zorunda olduğu şeklinde bir Hıristiyan doktrini (Hıristiyanlığa hasredilen değil) bulunmaktadır. Frost'un "karlı bir akşamda ormanlık kenarında durmak"tan Shakespeare'in ölüm ve yenilenmiş hayat temalarının sızdığı *Tempest*'ine kadar pek çok eserde yarıda kesilen yolculuk teması işlenir. Muhammed'in Kudüs'e olan yolculuğu gibi rüyada ya da vizyonda gerçekleşen istemsiz yolculuk da vardır. Tennyson'un Ulysses'i ya da öldürmek için devlerin ya da devlerin yerine geçen kadın kahramanların asla tükenmediği ortaçağ yaramaz şövalyesi gibi sürekli keşfin dolaylı romantik yolculukları vardır. Bu sonuncusu labirente benzeyen yolculukta dileklerin gerçekleştiği bir formdur; başka bir ifadeyle ya hiçbir yere çıkmayan ya da ancak harici yardımla kurtulunabilen kapana kısılmış yolculuktur.

Ruhun deniz ya da Ganj veya Ürdün nehirleri gibi kutsal nehirleri geleneksel olarak ölümde geçtiği yolculuklar, bir

noktada bilinçli hayatın sonunu sembolize ederler. Hıristiyanlığın vaftiz üzerine vurgusu bu imgeyi hayatın başlangıcına yerleştirir ve böylece uygulamada kesinlikle geçilecek olan yanlış yoldan sakınmayı teoride mümkün kılar.

Eleusis kültündeki külte kabul ayini denize yapılan bir yolculukla tamamlanır; belki de Xenophon'un *Anabasis* eserindeki "Deniz!" çığlığı bir kısım çağrışımını bu ayine borçludur. *Anabasis* kelimesi "yukarı gitmek" anlamını taşır. Edebiyattaki yolculukların çoğu araştırma şeklinin bazı formlarıyla bağlantılıdır. Kahramanın normalde evinden ayrıldığı, araştırmasını yaptığı ve geri döndüğü serüven, temelinde döngüsel ya da labirentimsi bir istikamete sahiptir. Ancak araştırmaların çoğunda yolculuğun sonu, *Odysseia*'de göründüğü şekliyle, basitçe sıradan bir eve geri dönüş değildir. Yatay daire yönlendirilmiş bir hareketin sarmal dikey boyutunu, anlatımsal vizyonun sonunu kazanır. Sarmal hareket teamülleştirilmiş bir labirenttir ve edebiyatta dolambaçlı ya da şaşırmış yönün yönlendirilmiş ve doğru istikamete doğru doğrultulduğu labirentten çıkma temasıyla sürekli karşılaşırız. Aeneas Sibyl mağarası kanalıyla alt dünyaya yolculuk eder; Virgil bu mağaranın yapılışını Cretan labirentinin kurucusu Daedalus ile özdeşleştirilir. Bu dünyadan çıkmanın zorlukları ve önemi ise çokça vurgulanır. Yeats "Byzantium"da bazen bir mumyayı açmakla özdeşleştirilen ve daima görünümünü değiştiren bir yol anlamına gelen *Hodos Chameliontos* adlı kültüyle de bağlantılandırılan bir deyim olan "dolambaçlı patikayı düzeltmek" deyiminden bahseder. Kitab-ı Mukaddes'teki Çıkış, çölde labirentimsi bir dolaşımın ardından Kenan diyarına yönlendirilmiş fetih modelini izler.

İsa'nın yol metaforu temel olarak kendi doktrininin daha ezoterik kısımlarından kaynaklanır. İsa bu metaforlarını bilinmeyen varoluş formları "bir sonraki dünya" ya da "hayattan sonraki yaşam" gibi kavramlarda zamanda genişleme teklifi yapmanın ve bu yaşam için tamamlanmış bir yolculuk metaforunu muhafaza etmenin yerinde gibi göründüğü bir

halka yönlendirir. Fakat Yuhanna İncili'nde İsa ile İsa'nın havarileri arasındaki diyaloglarda daha ezoterik bir alanda gibiyizdir.

Yuhanna 14'teki tartışma bu tartışmayı bilenler için oldukça aşinadır. Öyle ki çok fazla etki bırakmadan zihinden kayıp gitmeye meyleder ve söylenen şeyin felç eden paradoksu bizi tamamıyla terk eder. İsa havarilerine onlar için bir yer hazırlayacağını, havarilerin İsa'nın nereye gittiğini bileceklerini ve netice olarak "yolu" bileceklerini anlatır. Ancak havariler İsa'nın nereye gittiğini hiç bilmediklerini, dolayısıyla yolu bilmelerinin mümkün olmadığını söyleyerek itiraz ederler. İsa'nın "yol benim" şeklindeki yanıtı bütün yolculuk metaforunu, buraya ulaşmak için oraya gitme gayreti metaforunu dinamitler ya da belki de yıkar. Bir yolculuk metaforu kendimizle özdeşleştirdiğimiz başı ve ayaklarıyla dimdik bir insan bedeni metaforuna dönüşür. Philip, Baba'nın gösterilmesini ister ve aynı türden bir yanıt alır: Orada hiçbir şey yok, ihtiyacın olan her şey burada. Sinoptik İncillerde İsa havarilerine öğretisinin çekirdeği olan göklerin krallığının onların aralarında ya da içlerinde olduğunu söyleyerek aynı noktayı vurgular. İsa'nın söyledikleri içinde başka hiçbir şeyin takipçileri tarafından anlaşılabilmesi "buranın buralığı" prensibinden daha zor görünmemektedir.

Gertrude Stein Amerika hakkında "orada ora yoktur" vurgusunda bulunur. Zannediyorum yazar bununla on dokuzuncu yüzyılda ülke sınırlarını bir okyanustan diğerine kadar genişletmiş, şimdi de ülkede her yerin birbirinin aynısı olduğu, kültürel bir birliğin sağlandığı ve oldukça eşit bir şekilde "bura" olduğu yatay bir ufka işaret eden bir çağrıyı kasteder. Bu İsa'nın kendi krallığının burada oluşu kavramının bir tür kopyasıdır ancak krallığın başka unsurlarını önerir. Taoizm ve Zen Budizmi dahil birçok din gidebileceğimiz hiçbir yer olmadığını vurgulayarak bizim bir tür dayanılmaz kapalı yer korkusuna kapılmamıza çalışırlar; bu kafesten kurtulmanın yegane yolu ise egomuzun kendi gerçek formu

olan manevi bedende patlaması ya da içeriye doğru patlamasıdır. Hem kendimiz hem de kendimizden sonsuz bir şekilde daha geniş olan bir bedenin parçasını bir kez oluşturduğumuzda, hareket ve diğeri arasındaki farklılık yok olur. "Uzakta" kavramının artık hiçbir fonksiyonu kalmadığında bir yola da ihtiyaç yoktur.

Ben burada İsa'nın metaforunu bir inanç yapısıyla değil bir okuyucunun sözlü bir yapıya tepkisiyle bağlantılandırıyorum. Bir anlatımı takip etmek metaforik bir yolculuktur ve yolculuk buradan oraya gitmek anlamında metaforik olarak yataydır. Sona erişmek ve ne okuduğumuzu anlamaya çalışmak dikey bir aşağıya ve yukarıya bakma metaforu sunar. Bu nedenle bu kitabın ikinci yarısı dikey *axis mundi* metaforuyla, bilincin üst ve alt dünyaya olan yolculuğu ile ilgilenmektedir. Bu türden yolculuklar geriye ilkel Şamanizme kadar gider ancak ilkel topluluklar bile bu türden bütün yolculukların metaforik olduğu ve tırmanma ve kazma gibi zorunlu fiziki eylemlere ihtiyacın amaçlanmadığı gerçeği konusunda anlaşmış gibi görünmektedirler. Yolculuk gibi bir kelimenin yerinde olup olmadığı anlamında İsa'nın havarilerinin bildiğinden daha fazla bilgiye sahip olmadığımız ölümde ne olup bittiği konusundaki referanslar bir yana, aynı şey bizim için de geçerlidir. Bu nedenle *Kral Lear*'ın sonunda Kent şöyle der:

> Efendim, yakında yapmak zorunda olduğum bir yolculuk var.
> Efendim beni çağırmakta, hayır dememek zorundayım. (V, iii, 323-4)

Kral Lear'ın ilk kısımlarında, Lear'la Tom o'Bedlam kılığına girmiş Edgar'ın yüzleşmesi sahnesi vardır. Tom o'Bedlam'da ilkel bir şamanın sıradan insan hayatının ötesinde bazı güçlerce itildiğine inanan bir meczubun darmadağınık ve yıkılmış halini görmek çok da zor değildir. Tom o'Bedlam'ın büyük şarkısı *Kral Lear*'da alıntılanmamıştır ancak şarkının son kıtası, özellikle de muzaffer son mısrası tartışmamızın bu son evresini özetler:

Hayaletler ve gölgeler şövalyesi tarafından
Turnuvaya getirildim
Geniş dünyanın sonunun on fersah ötesinde
Bana öyle geliyor ki yolculuk yok.

Edebiyat en geniş ve en esnek anlamında bir meditasyon tekniğidir. Bir anlatım boyunca yolculuk ederiz, sonra durur ve sanki nesnelmiş gibi okuduğumuz şeyle yüzleşiriz. Nesnel değildir çünkü okuduklarımız çoktan bizim bir parçamız olmuşlardır. Ancak daha ileri bir tepki evresi vardır ki yolculuk etme hareketi gibi bir şey kaldığı yerden devam eder. Bizi dünyanın sonundan da öteye götürebilen, buna rağmen yolculuk olmayan bir harekettir bu.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Ruh ve Sembol

Sadece ideoloji bağlamında karşılaştığımız din kelimesinden şimdiye kadar kaçınıyorduk. Pek çok dünya dini daha geniş bir ideoloji grubunun içine girer. Bu dinlerin çoğu spesifik mitolojik bir arkaplanı kabul ettikten sonra bunu inanılması gereken (*quid credas*) kavramsal bir doktrine çevirirler. Daha sonra inanç, inananın (*quid agas*) eylemlerinde ya da yaşam tarzında meyve vermeye başlar. Bu inancın merkeziyle kutsal bir ritüel eylemler alanı yer alır. Hıristiyanlıkta bu alan kiliseye gitmeyi, sakramentleri, dua etmeyi ve benzeri eylemleri içerir. Başrahip Butler'ın deyimiyle bu türden eylemler manevi hayat "analojileri"dir.[1] Kutsal alan içinde eylemlerin içine işlediği geçici bir yaşam ölümle geçilen, bu geçici hayatın "karşıt modeli" (BŞ 137, GC 79) olan sonsuz bir hayata doğru hareket eder. Marksizm örneğindeki gibi, ilahi kişiliklerin yerini kavramlara bıraktığı bir ideolojiye inanmak mümkündür. Fakat Marksizmde şahsi tanrıların bulunmayışı, onun ilham ürünü metinler, azizler, şehitler, kutsal mekanlar, rahiplik sistemine denk profesyonel bir hiyerarşi, ortodoks ve sapkın inançlar ile kabul gören ideolojiye bağlılık gibi paralel aparatuslar geliştirmesine engel olmamıştır.

1 Joseph Butler, *Analogy of Religion* (1736).

Bu kitap bu sıfatla din hakkında olmayıp, Kitab-ı Mukaddes miti ve metaforunun Batının sözlü yapısıyla, özellikle de Batı edebiyatı ile ilişkisi hakkındadır. İdeolojik bağlılıkların, sabit inanç doktrinlerinin ve kişinin hayatını ayin ve ahlaki modellere göre düzenlemek için ayrıntılı bir şekilde belirlenmiş talimatların üstünde bir dine karşı duyulan yaygın bir arzu olduğunu biliyorum. Bu arzu, diyalog diye adlandırılan şeyi dışlama siyaseti güden bütün Batı dinlerinde ve ideolojilerinde yer alan, herhangi bir fundamentalist tepki kadar antisosyal bir arzudur. Fakat aynı zamanda diyalog yelpazesini genişletmenin dine karşı en ilgisiz olanlarca kolay kabul edilebilir bir şey iken, mutluluklarının kaynağı olan inançlarının ve ibadetlerinin acımasız bir şekilde basit endişelere dönüştüğünü görenler için ise acı dolu bir süreç olabileceğinin farkındayım. Bu türden sorular büyük oranda dil ve dil şekilleriyle alakalıdır. Geleneksel dilin üç "ciddi" şeklinin sözlü iletişimin kavramsal, soyut ve ideolojik yönleriyle bağlantılı olduğu görüşünü (ya da bunun bir versiyonunu) daha evvel incelemiştik. Bu şekilleri de betimleyici, diyalektik ve retorik şekiller olarak adlandırmıştık. Bu perspektifte ideolojiler ulaşabileceğimiz en son noktada yer alırlar; bu da bizi her dinin aslında bir ideoloji formu olduğu noktasına eriştirir. Ayrıca retoriğin, bir duygu yığınına indirgenmeye başlamasının engellenmesi için mümkün olduğu ölçüde diyalektik tarafından kontrol altına alınması gerektiği konusundaki geleneksel şartı da belirtmiştik. "Mümkün olduğu kadar" ifadesi işlemin sınırlarına işaret etmektedir. Her din kendisinin doğru din olduğunu göstermek için, Chesterton'un deyimiyle "kilidin anahtarı" olduğunu göstermek için, diyalektiği ya da diyalektiğin bir benzerini kullanır.[2] Diyalektik, bilinçli iradenin hakimiyetini ifade eden bir dil şeklidir. Dinî ve dinî olmayan ideolojiler arasındaki fark ise etkin bilinçli iradeyi dinî ideolojinin Tanrı'ya atfetmesi, diğerinin ise Rousseau'nun insan toplumundaki "genel irade"sinin bazı formlarına yüklemesidir.

2 G.K. Chestertor, *The Everlasting Man*, II, iv.

Ayrıca dördüncü bir dil şekli olan imgesel ya da şiirsel dilin retoriğin diğer yanında yer aldığına da işaret etmiştik. Retorik diyalektik ile şiirsel olan dil şekli arasında bir geçiştir ve hem şiirsel hem de diyalektik dile pek çok benzerlik göstermektedir. Şiirsel dil diğer dil şekilleri kadar bilinçli iradeye dayanmaz. Bunun yerine bilinçli iradenin ruhtaki fantazi, hayal etmek, -mış gibi davranmak ve benzeri ile bağlantılı diğer faktörlerle yarı gönüllü yarı gönülsüz bütünleşmesine dayanır. Kendisini mit ve metaforla ifade eder. Mit tarihle aynı şey olmayan bir hikayedir; metafor ise sözlü bir ilişkidir ancak bu ilişki mantığa ait değildir. Kitab-ı Mukaddes'ten bir edebiyat eseri olarak bahsetmek dil istismarıysa da Kitab-ı Mukaddes'in çoğunluğunun, peygamberlerle alakalı kısımların neredeyse tamamının, edebî mit ve metafor dilinde yazıldığı hakikati de ortadadır.

Dil şekillerinden herhangi biri yanlış anlaşıldığında ya da hakkında şüpheler olduğunda, bu dil şeklinin komşuları emperyalist bir saldırganlık ruhuyla onun sınırlarına doğru hareket eder. Bir yerde Newman'ın Kitab-ı Mukaddes'in amacının asla doktrin öğretmek olmayıp, sadece bu doktrini ispatlamak olduğunu söylediğini alıntılamıştım (BŞ 144, GC 85). Kitab-ı Mukaddes'in doktirini öğretemeyeceği doğrudur, ancak kendisiyle doktirini ispatlamaya çalışmak da Kitab-ı Mukaddesi başka bir şeye çevirir. Ancak Kitab-ı Mukaddes'teki edebî niteliklerin önemini görmezden gelen ya da önemsemeyen teologlar ve Kitab-ı Mukaddes uzmanları için mümkün olan yegane şey de budur. Kitab-ı Mukaddes'in tarihî arkaplanı ve çevresiyle ilgilenen bazı uzmanlar kendi inceleme konuları hakkında çok fazla şey öğrenmişlerdir; kendi tarihsel rekonstrüksiyonlarının gerçeklik olduğunu ve Kitab-ı Mukaddes'in kendisinin ise bu gerçekliğin mitsel ya da polemiksel bir tahrifini sunduğuna inanır hale gelmişlerdir.

Edebiyat eleştirisindeki meşhur bir deyimi kullanacak olursak "bu asla işlemeyecektir" diyebiliriz. Retoriğin ve şiirin kelimeleri kullanımda genellikle paralellikler arzettikleri,

Kitab-ı Mukaddes'in büyük kısmının öğretici tavsiyelerden ibaret olduğu ve bu iki tarzın birbirinden ayırdedilmesinin çoğu zaman mümkün olmadığı doğrudur. Yine Kitab-ı Mukaddes'teki orijinal motivasyon edebî bir motivasyondan ziyade ideolojik bir motivasyona daha yakın görünmektedir. Bu gerçek Kitab-ı Mukaddes'in ideolojik izahının gücünü ve anlaşılırlığını açıklamaktadır.

Bununla birlikte Kitab-ı Mukaddes mit ve metaforlarla doludur. Şimdiye kadar dünyanın tanıklık ettiği en muhteşem şiirlerden bazılarının Kitab-ı Mukaddes'te yer aldığını çok az insan inkar eder. Bu türden özellikler "edebiyat olarak Kitab-ı Mukaddes" yaklaşımlarının pek çoğunda olduğu gibi, sadece dekoratif unsurlar olarak değerlendirilemez. Edebilik öğesi Kitab-ı Mukaddes'i oluşturan şeylerin temel bir parçası olarak işlevsel bir şekilde incelenmeye ihtiyaç duyar; yaptığım okumaların konuya yaklaşımlarında Kitab-ı Mukaddes'in edebilik unsurunun niçin ve nasıl temel bir parça olduğu konusunu görememekteyim. Her bir vaaz ile vaazın dayandığı metin arasında kurgularıyla, yanılsamalarıyla ve muallakta bırakılmış yargılarıyla edebî imgelemin gölgeli vadisi uzanır. Yirminci yüzyılda öyle veya böyle bu vadiden geçmeyi arzu etmeyen hiç kimse muhtemelen Kitab-ı Mukaddes'in merkezine ulaşamaz. Bu gerçek daima doğruluğunu korumaktaydı ancak şimdi Kitab-ı Mukaddes'in sadece doktrinel ya da tarihî bir yapının temsili olarak ele alınamayacağı ezici bir şekilde aşikardır. Ben burada kendilerini bir ya da iki belgeyle sınırlayan mezhepçilerle ilgilenmiyorum; bununla birlikte aynı prensip onları da kapsamaktadır.

Büyük Şifre'de yaygın bir kullanıma sahip olan *kerygma* ya da tebliğ kelimesini kullandım (BŞ 68, GC 29). Bu tercihteki amacım canlandırıcı iki dil retorik ve şiir ile yakınlığı bulunan ve fakat tam olarak ikisi de olmayan Kitab-ı Mukaddes'in sözlü boyutunu tanımlamakta kullanmaktı. Bu terimi "apokaliptik" ya da "profetik" terimlerine tercih etmemden dolayı da bazı tereddütler söz konusu idi. Kerygma kelimesi

teolog Rudolf Bultmann ile özdeşleştirilir. Bultmann terimi mitle mukayese eder ve Kitab-ı Mukaddes'teki mitsel unsurları, Kitab-ı Mukaddesten çıkarılması gereken ya da kerygma öne çıkmadan evvel başka bir şeye çevirilmesi gereken şeyler olarak kabul eder. Tekvin'in birinci bölümünden Vahyin yirmiikinci bölümüne kadar Kitab-ı Mukaddes'in ara sıra diğer bütün şekilleri kullansa da genellikle mit ve metafor dilinde yazıldığı için Bultmann'ın bu önerisini hayata geçirmek oldukça zordur. Eğer bunu yapmak mümkün olsa idi, eski pozisyonumuza geri dönerdik; bu durumda kerygma ilahiyatçıların kendi diyalektiklerinin (ya da sahte diyalektiklerinin) bir iskeletini ilave ettikleri sıradan bir retorik formu olur ve Kitab-ı Mukaddes'teki edebî niteliğin de Kitab-ı Mukaddes'i okumanın daha eğlenceli kılınması için kazara orada bırakıldığı görüşü kabul görürdü. Kerygma kelimesini muhafaza etmenin önemli olduğunu düşünüyorum, ancak bu durumda kerygma sıradan retorik anlamında değil, Kitab-ı Mukaddes'in dokusundan ayırt edilemez mitsel ve edebî nitelikleri göz önünde bulunduran bir dil şekli olarak alınmalıdır. Kısaca kerygma şiirsel olanın diğer tarafındaki bir dil şeklidir.

Buna karşılık teorisel olarak başka bir safsata da ihtimal dahilindedir. Bu varsayıma göre: Edebî Kitab-ı Mukaddes hakiki ya da asıl Kitab-ı Mukaddes'tir ve Tarihler'deki soy ağaçları gibi edebî olmayan unsurlar inorganik bir şekilde ona ilave edilmiştir. Ancak bir defa Kitab-ı Mukaddes'te Homeros destanlarındaki dactylic (bir uzun iki kısa hece, ya da biri vurgulu diğerleri vurgususz üç hece) hexameter (altı ölçülü ayak içeren bir şiir mısrası) gibi resmî hiçbir birleştirici edebî unsur bulunmamaktadır; eğer böyle bir tane bile birleştirici edebî nitelik olsa idi o takdirde edebiyat üstü bir şekil araştırmanın bir anlamı olmazdı. Tekrar ifade etmek gerekirse, edebî bir eser normal şartlarda tek bir kişi tarafından yazılır ya da edit edilir ve Kitab-ı Mukaddes'in eriştiği muazzam tarih etkisi (bunun için kullanılan teknik isim *heilsgeschichte*'dir) bu türden edebî bir perspektifi önemsiz kılar. Bizlerin şimdi edebiyat diye adlandırdığı şeylerin büyük kısmı

Kitab-ı Mukaddes öncesi döneme ait olsalar da, "edebiyat" kavramı gerçekte Kitab-ı Mukaddes sonrası oluşan bir kavramdır; edebiyat kelimesi hayal gücüne hitap etmektedir ve bu terimin antik ya da Kitab-ı Mukaddes'e ait bir terim karşılığı bulunmamaktadır. Kitab-ı Mukaddes'in sözlü şeklinin ne olduğunu anlamak için edebiyatın sınırlarına girmek zorundayız. Fakat aynı zamanda yolculuğumuz esnasında başka bir şeye ulaşmak için bu bölgeden ayrılmak durumundayız. Edebî şekilde, dışlanmış öncü eski arkadaşımız sanki tekrar kapıyı çalıyormuş gibi geri gelir. Fakat kapıyı açmayı denemeden evvel ilgilenmemiz gereken birçok şey var.

Ben *Formgeschichte*'nin ve diğer analitik uzmanların çalışmalarını görmezden geliyor ya da değersiz buluyor değilim ancak benim bahsettiğim bu türden bir edebiyat eleştirisi değildir. Bir önceki bölümde önümüzdeki eserin bir bütün olduğunu, eserin bütün parçalarının birbiriyle uyumlu ve eserin bütünü ile bağlantılı olduğunu varsaymak anlamındaki bütünlük prensibinden bahsetmiştim. İşte bu varsayım her bir edebiyat eleştirisi eyleminin kendisiyle başlaması gereken işlevsel pratik bir varsayımdır. Böyle bir varsayımı Kitab-ı Mukaddes gibi çok çeşitlenmiş bir kitap için de farzetmek belki akıl almaz ya da acayip bir düşünce gibi gelebilir. Fakat Kitab-ı Mukaddes tarihî etkisini bu yolla yapmıştır bu nedenle de denemeye değer. *Büyük Şifre* eğer başarabildi ise Kitab-ı Mukaddes'te bütünlüğün mevcut olduğu gerçeğini iletti. Bu bütünlük perspektifleri kapatmak yerine daha ileri perspektifler açan bir türde idi.

Kitab-ı Mukaddes mitsel ve metaforik bir iç yapı çekirdeğince bir arada tutulur. İnsanın zamanın başlangıcı ile sonu arasında kurtuluşunu hikaye ederken mitseldir; Kitab-ı Mukaddes imgelemi insanın yaratıcı enerji kategorilerine göre inşa edilmiş bir evrenin "apokaliptik" resmini oluşturmak için yan yana konulma metoduyla da metaforiktir (BŞ 256, GC 166'da olduğu gibi, hayvan dünyasının kırsal, mineral dünyanın kentsel olarak görünmesindeki gibi). Bu şiirsel bü-

tünlük mevcuttur ve bu ahengin oraya nasıl girdiği de şüphesiz daima bir sır olarak kalacaktır. Bu şiirsel bütünlük, tarihî yazara, kurguya ait bir ürün ya da "ilham" gibi bir şeyler ileri süren ancak hiçbir şey açıklamayan kavramların ürünü de değildir. Biz bunu yalnızca kanonizasyonun bir gizi olarak adlandırabiliriz ve şu an için ana prensibimize yapışarak bu konuyu bırakabiliriz. Buna göre Kitab-ı Mukaddes bir edebiyat eseri değildir, ancak literal anlamı onun mitsel ve metaforik anlamıdır.

Kitab-ı Mukaddes'in bütünlüğüne gelince, Homeros eleştirmenliğinde buna bir örnekseme bulunmaktadır (BŞ 311, GC 206). Şöyleki pek çok analitik (tahmine dayalı) çalışmadan sonra eleştirmenler Homeros'a geri dönerler. Ancak eleştirmenlerin geri döndüğü bu yeni Homeros artık spesifik tarihî bir şahsiyet değil ve fakat *İlyada* ve *Odysseia*'da gördüğümüz imgelem bütünlüğünü ifade eden bir metafordur. Benzer bir şekilde, Pentatök'ün editörleri ve redaktörleri ustaca kesintisiz bir anlatım konusunda fikir birliğine varmışlardır. Öyleki tıpkı bu yeni Homeros gibi anlatım ilerledikçe yeni bir metaforik Musa, Yahya-Krallar anlatımı için yeni başka birisi, Mezmurlar için yeni bir Davud ve yeni bir İşaya ve benzeri kişilerle karşılaşırız. Eski Ahit'in M.Ö. beşinci yüzyılda Ezra tarafından yeniden yazıldığı konusunda bir efsane bulunmaktadır. Bu efsaneye hiç kimse inanmamaktadır ancak bu efsanenin nasıl ortaya çıktığı tahmin edilebilir. Kitab-ı Mukaddes'teki hakiki bütünlüğün kaynağı yazar değil, başka bir şeydir. Bu bütünlüğün adına ister kanonisite ister başka bir şey diyelim, bu konuda hâlâ hiçbir ipucuna sahip değiliz.

Kitab-ı Mukaddes'in karar perdesi olan Vahiy Kitabı Asya'daki yedi kiliseye atfedilen genel bir mektupla başlar. Bu kitap tek başına olsaydı, Luther bunu, Yakup mektubunu adlandırdığı gibi, çerden çöpten bir mektup olarak adlandırırdı. Mektup söylediklerini Tanrı'nın ağzından çıkıyormuş gibi göstermedikçe hiç kimsenin kendisini ciddiye almayacağı endişesiyle başlayan, ikinci sınıf bir zihni rahatsız eden kay-

gılarla doludur. Hemen sonra, Yuhanna dünya havaya uçtuğunda yedi kilisenin sınav kağıtlarını teslim etmek zorunda kalacaklarını söyler. Kiliselerin çoğu düşük puanlar alırken Efes Kilisesi hakkında "Ben (yani Tanrı) de nefret ediyorum" denilen Nikolaî herezisinden nefret ettiği için biraz fazla puan alacak; ancak Tiyatira şehri "İzebel" diye tanımlanan kadın bir Kitab-ı Mukaddes yazarına kulak verdiği için cezalandırılacaktır. Vahiy Kitabının tamamı eğer bu minval üzere devam etseydi belki de Kanona asla girmeyecekti.

Yuhanna İncili dördüncü bölümle başlayacak tek başına Kitab-ı Mukaddes'teki bütün bir metafor kümesini *–dianoia–* şeytani parodisi ile birlikte kendi gayretiyle ortaya çıkaracak inanılmaz bir gövde gösterisi, edebiyatın en baş döndürücü teknik uçuşlarına yer veren bir başarı yer alır. Bu yolculukta farkı yaratanın ne olduğunu asla bilemeyeceğiz[3] ancak bu unsur retoriğin edebiyata dönüştüğü tek bir noktaya işaret eden doğrudan nedenin zayıflayarak kaybolmasıyla alakalı olabilir. Yazar kendisi hakkında aynı retorik işe devam ettiğini, güneş karanlığa ve ay kana dönüştüğünde ne yapacakları konusunda birkaç inananı bilgilendirdiğini düşünüyor olabilir. Fakat dünya Yuhanna'nın (ya da Yuhannayı yönlendiren muhtemel meleğin) düşündüğü anda sona ermemiştir; yakın bir gelecek hakkındaki kaygılar genişletilmiş bir şimdi vizyonuna yol verir ve Küçük Asya kiliselerinin telaşlı danışmanı Patmos adasının gösterişli kahinine dönüşür.

Kitab-ı Mukaddes'teki farklı niteliklere sahip bu türden bölümlerin aynı kişi tarafından yazılmış ya da aynı kitaba ait olması Kitab-ı Mukaddes'in en karakteristik özelliğidir. Kitab-ı Mukaddes'in edebî ahengi başka bir şeyin yan ürünüdür –işe karışan zihni süreç hakkında herhangi bir bilgimiz olsa idi bu ahengi bilinçsiz bir yan ürün olarak adlandırabilirdik. Eski Ahit'in ilk kısımları Yaşar Kitabı ve benzeri kitaplara atıflarıyla farklı bir tür sözlü özü elde etmek için damıtıl-

3 Başka bir ihtimal de Yuhanna'nın yazarının başka birinden, belki de Yahudiliğe ait bir apokalipse apardığı ihtimalidir.

mış ve mayalandırılmış zengin şiirsel bir edebiyat etkisi verir. Aynı süreç daha küçük çapta Yeni Ahit'te de görülebilir. Luka İncili'nde Magnificat (Luka 1:46-55) ve Nunc Dimittis (Luka 2:29-32) ilahileri vardır; Yuhanna İncili'ne önsöz bariz bir şekilde İncil yazarı tarafından ilave edilmiş ayrı bir şiirdir; Pavlus'taki Filipililere Mektup 2:5-11'deki *kenosis* pasajı gibi pek çok meşhur pasajın, Korintoslulara Mektup I 13'teki aşk üzerine yapılan muhteşem methiyenin bile bazen daha önceki ilahilerden[4] kaynaklandığı düşünülür.

Bu şiirsel malzeme üzerinde daha erken dönemde yapılan redaksiyonlar bu eserleri şiirden düz nesre indirgeme yolunda bir çaba değildi. Düz nesir, popüler dinî ve diğer ideolojilerin oldukça kızdıran bir niteliği olan kolay ikna ediciliğe, çocuksuluğa doğrudan bir ima içerir. Aslında elimizdeki şiirsel çalışmalar düz nesirden ziyade bizi geçmiş mitten alıp başka bir şeye götüren, şiirsel ve mitsel temsilin bir emilimidir. Böyle yapmak mitin gerçekleşmemiş bir şey anlamına geldiğini farz edenleri bertaraf edecektir. Kitab-ı Mukaddes hikayesinin düzenlemesi hem çabuk inanan, hem de reddeden tepkiler verilmesini mümkün kılar ancak her iki tepkiye karşı risk de alır.

İncillerin tarihî olarak Yeni Ahit'in en erken belgeleri olmaması, Yeni Ahit'in hayrete düşüren bir niteliğidir. Gerçek Pavlus mektupları İncillerden daha önceyken, İbranilere Mektup ile Vahiy Kitabı da en azından İncillerle hemen hemen aynı dönemde yazılmışlardır. Anlaşılan o ki, İsa gerçekte tarihî bir karaktere dönüşene kadar şimdi var olmayan, arkasında sadece bir Mesih vizyonu bırakmış olan İsa'nın tarihî bir karakter olarak anlatılması için acil bir ihtiyaç yoktu. Pavlus'a göre Mesih, Eski Ahit hikayesinin gizlenmiş kahramanı ve Paskalya yortusu ertesinde yeniden dirilen Mesih idi. İnciller Mesih'i Pavlus'un bu İncil öncesi anlayışına uyan bir formda gösterirler. Bu anlayışa göre İsa biyografik bir

---

4 Bu ilahiler için bkz. Walter Kasper, *Jesus the Christ*, çev. V. Green (1976), s. 126.

formda sunulmaz. Bunun yerine İsa zaman zaman ortaya çıkar ve Eski Ahit'i Mesihî bir bağlamda ve kendisinin temin ettiği bir bedende ebediyyen hayata kavuşan geçmiş olaylar, yasalar ve imgeler zinciri olarak yorumlar.

İncillerin en sonuncusu Yuhanna, İncil'e muhtemelen daha sonradan ilave edildiğini söylemiş olduğumuz eski bir ilahi olan, Logos üzerine muhteşem bir girişle başlar. O dönemlerde *logos* Heraklit'ten Philo'ya Grek düşüncesinde uzun ve çeşitlenmiş bir tarihe sahipti. "Kelime" ya da insan bilinci ve iletişimi ünitesi bir tabiat düzeniyle bağlantılı bir düşünce düzenine ait olan bir şeye işaret etmekteydi. İlahinin yazarının ya da incil yazarının bu hikayeden derinden etkilendiğini düşünmekteyim. Onların zihinlerindeki muhtemelen İbranice *dahhar* kelimesine daha yakın bir şeydi. Ancak ilahiyi yazanın ya da incil yazarının kendi zihnindeki şeyin ne olduğunun ya da daha sonraki nesiller için Grekçe bir kelimeyi benimsemenin öneminin farkında olmamaları imkansızdır.

Daha sonra Yuhanna, sinoptik incillerin biyografik yapısından daha da uzaklaştırılmış bir anlatımda İsa'nın hikayesini aktarır. Anlatımda Kana'daki evlenme hikayesi oldukça erken yer alır. İsa'nın damat olduğu ve İsa ile annesinin düğünden sorumlu oldukları varsayımı olmaksızın İsa'nın bu düğündeki davranışını açıklamak zordur. Metinde İsa'nın sadece bir misafir olduğu, damadın ise başka birisi olduğu açıkça belirtilmiş olsa da durumun farklı olduğu yolundaki etki hâlâ mevcuttur. Yuhanna'nın tarihî İsa'yı evli bir adam olarak takdim etme konusunda hiçbir çabası olmadığı açıktır. Kana düğünü İsa'nın damat olarak ikinci gelişinin bir meselidir (ya da modelidir: Yuhanna'da gerçek manada meseller bulunmamaktadır). Bir diğer ifadeyle biyografik özü ne olursa olsun bu hikaye bir *mythos*'dur. O halde Yuhanna sadece "İsa'nın Logos olduğu" değil, "şimdiye kadar *mythos* ile *logos* birbirine zıt iki şeydi ancak artık bunların ikisi de aynı şeylerdir" önermelerinde bulunur. Elinizdeki bölümde tanımlamaya çalıştığım şey işte bu *mythos-logos* özdeşliğidir.

II

Şimdi soruya diğer ucundan yaklaşalım. Felsefeciler genellikle varlık ya da öz hakkındaki meditasyonlarının kültürlerinin geleneksel Tanrısıyla bağlantılı olması gerektiği bir noktaya ulaşırlar ya da ulaşmaya kendilerini mecbur hissederler. Kendisine dua edildiğinde ortaya çıkan Tanrı yeterince etkileyici olabilir. Spinoza "Tanrı ile" anladığı şeyin ne olduğunu şöyle ifade eder:

> Kesinlikle sonsuz bir varlık anlarım. Yani her biri sonsuz ve ebedi cevherleri temsil eden sonsuz sıfatlardan müteşekkil bir öz.

Bu türden sözlü formüllerin dualarda ve yakarışlarda "Baba" diye adlandırılan şahsi bir Tanrı'dan çok uzak oluşu sık sık belirtilir. Bizim sorumuz daha ziyade şöyledir: "Bu şekilde tanımlanmış bir varlık nasıl olur da Kitab-ı Mukaddes'te düzenli bir şekilde betimlenen bir hikaye karakterine dönüşebilir?" Mezmurlarda yüceltilen "kudretli eylemlerine" ilaveten Tanrı'nın bir oyunda aktör olduğu gerçeğini de görmezlikten gelemeyiz. Belki de oyunun yazarı Tanrı idi ve belki de Şimşon gibi tiyatroyu yıkma gücüne de sahipti. Ancak bu arada Tanrı bir aktördür ve içinde rol aldığı oyun O'nu insan rollerini oynamakla görevlendirir.

Böylece bir kızgınlık anında dünyayı sulara gömen ve yine bir pişmanlık duygusuyla tekrar aynı dünyayı aynı türden insanlarla dolduran, bir daha aynı şeyi yapmamaya söz veren; Nuh'un kurban ettiği hayvanların yanan hoş kokusunu koklayan ve bu kokuyla yeterince tatmin olup bu nedenle Kabil Habil'i öldürdüğünde yeryüzüne yağdırdığı laneti kaldıran; Sodom'u kurtarmak için gereken dindar adamların sayısı konusunda İbrahim'le uzun bir pazarlık sahnesinden geçen; Samuel'i Şaul'un bir tutuklusunu kenara ayırmayıp Tanrı'ya kurban edilmesi gerektiği gerekçesiyle öldürmesi konusunda ikna eden; Karmel dağında kendisinin Baal'dan daha üstün olduğunu düşmanı hâlâ uykudayken İlya'nın sunağına ateş

göndermek suretiyle gösteren bir Tanrı'ya sahibiz. Belki de dinî duyarlıklarımıza ve dinî tecrübelerimize göre uykulu Baal'ın akrobatik numaralar yapmak için bir işaret üzerine ortaya çıkan sinirli Yahve'den gerçek bir Tanrı olmaya daha liyakatli olduğunu kabul etmek daha yerinde olurdu.

Gnostiklerin, Eski Ahit Tanrısının kötü bir varlık olduğu yolundaki çıkarımı bir noktaya kadar anlaşılabilir. Mitolojilerin birçoğunun düzenbaz bir tanrısı olduğu hatırlanmalıdır; Eski Ahit'in bazı bölümlerindeki anlatımlar –Adem'in cennetten çıkışı, Firavun'un kalbinin katılaşması, Saul'un davranışı, belki de Yakup'unki gibi– sanki Eski Ahit Tanrısıyla birleştirilen düzenbazlık unsurunu da göstermeyi amaçlamaktadır. Kendisiyle ilgili bu anlatımın ilham kaynağı eğer Tanrı ise, insan fedailerinin Tanrı'ya sağlama konusunda oldukça dikkatli oldukları, bazen adlandırıldığı şekliyle karakteroloji zırhına bürünmek için kesinlikle hiç çabalamaz. İnsan görgü kurallarının genellikle yöneticileriyle özdeşleştirmek için tercih ettiği asalet ve mesafelilik duygusuna rağmen ederi ne olursa olsun Tanrı'yı insanın durumuyla ilgili bir Tanrı olarak temsil etmek daha önemli gibi görünmektedir.

Kitab-ı Mukaddes hakkındaki temel gerçek onun tanrılardan Tanrı'ya geçişi *–pons asinorum–* tasvir ettiğidir. Bu gerçek temel oluşundan daha basittir. Swedenborg meleklerin içinde yaşadıkları atmosferin böyle gramatik bir yanlışı kaldıramayacak kadar saf olduğu için "tanrılar" kelimesini dahi telaffuz edemediklerini söyler.[5] Kitab-ı Mukaddes yazarları ve editörleri daha yoğun bir hava solumuşlardır. Tabii ki Kitab-ı Mukaddes dinleri monoteistik dinlerdir ancak Tanrı için en yaygın kelimelerden biri olan Elohim kelimesi çoğul bir kelimedir. Bu kelime bazen varlıkların çokluğunu kastetmek için kullanılır ve böyle durumlarda Onaylanmış Çeviri (Authorized Version) kelimeyi "tanrılar" ya da "melekler" olarak tercüme eder. Doğru ya da yanlış, monoteistik bir

---

5 Swedenborg, *True Christian Religion*, I, s. 8.

Tanrı, bir ile birçok arasındaki mantıksal problemi, sadece birçok olmayı tercih etmek yoluyla kesinlikle çözebilir. Bu nedenle Hindistan'da Krişna her biri gerçek Krişna'yla dans edenin kendisi olduğunu düşünen ve bir noktaya kadar da haklı olan pek çok sütçü kız ile dans eder.

Tek bir Tanrı kavramı zihindeki bir bütünlükle alakalı gibi görünmektedir. Zihnin bütün haleti ruhiyelerden, duygulardan ve fantezilerden sorumlu bir bilinçli iradeye sahip olduğu varsayılır. Ancak uygulamada çoğunlukla bilinçli iradeye tabii olması gereken bu unsurların iradeyi kendi egemenlikleri altına aldığı anlaşılmaktadır. Kitab-ı Mukaddes'teki Tanrı vizyonlarının birçoğu ya da Tanrı vizyonu diye başlayanlar insanın hayalinde Tanrı'nın ne olduğu ya da ne olabilirliği konusundaki tutkularının ve fantazilerinin canlandırdığı vizyonlardır. Bu evreyi bir başkası takip eder; bu yeni evre birbiçimliliğe dayanarak birliğe yaklaşma dürtüsüdür. Eğer Tanrı tek ise aynı zamanda iyi, hikmetli, seven vb. olmak zorundadır. Birlik ya da çeşitlilikle bir arada var olan teklik, her şeyin benzer ve değişmez olduğu birbiçimliliğin tersidir. Kitab-ı Mukaddes'teki Tanrı'nın öfkesi burnunda, kaprisli fiilleri bizi kolay ya da birbiçimli yolu terk etmek zorunda olduğumuz bir teklik vizyonuna doğru ilerlemeye zorlar. Böyle bir ilerleyiş ilahi takdirdeki irrasyonel bir şeyleri hatırlatan Eyüp'ün hikayesini yineler. Buna göre Eyüp kendisiyle kendisinin orijinal Tanrı vizyonu arasına giren bulut olmaksızın nihai aydınlanmaya asla ulaşamaz.

Sonsuz öğe çeşitliğini ihtiva eden bir birliği anlamak çok zaman alır. Bu sonsuz öğelerin birçoğu en azından birbirleriyle mantıki bir tezat oluşturmakta, insanoğlunun sınırlı bir akılla sonsuz eylemleri kavrayabilmek için kullandığı bütün tutarlı ve değişmez tepkilerin içine dolmaktadır. Benim burada söylediğim şeyler, Kitab-ı Mukaddes'in kendisi dahil, kabul görmeyen yeni şeyler değildir. Yahudi liturjisine ilave edilen bir on üçüncü yüzyıl ilahisi peygamberler hakkında şöyle der:

Senin özüne göre değil, senin hakkında peygamberlerin bize anlattıkları imgelerde: peygamberler seni senin eserlerinle benzeştirdiler.

Bu türden "eserler" insan psikolojisindeki ruh hallerini ihtiva eder. Eğer burada Spinoza'nın sıfatları sonsuz Tanrı tanımına geri dönecek olursak, bunu ifade ederken kullandığı lengüistik deyim ne olursa olsun, onun bu gerçeği çok iyi anladığını görürüz.

Ancak sonsuz sıfatların sayısı bile bizi Tanrı, Kelime ve Ruh gibi, Kitab-ı Mukaddes'in kalbinde olan, büyük harflerle yazılmış terimlerin gerçek anlamlarına eriştirmez. En azından bu türden kelimelerin lengüistik tabiatlarının ne olduğunu söylemek hiç de kolay değildir. Bu kelimeler Platonik formlar değildirler; gerçek anlamda evrensel kavramlar da değildirler; birleştirici terimler hiç değildirler. "Tanrı" bir anlamda muhtemel bütün tanrıları içerir, ancak tanrıların tamamını da aşar; "Kelime" Vahiy 22:13'te "Alfa ve Omega" şeklinde sembolize edildiği gibi, muhtemel bütün kelimeleri ihtiva eder ancak kelimelerin tamamından başka bir şeydir; Milton'un Adem'i, Cennetteyken "milyonlarca ruhani yaratığın yeryüzünde yürüdüğüne" inanıyordu ancak burada da "Ruh" yine başka bir şeydir. Felsefede bir kural olarak "varlığın" varlıkların tamamını aştığı gerçeği bize hatırlatılır. Nesneleri ya da olayları ya da bunların bütününü dahi temsil etmeyen kelimeler için hangi türden bir dil daha uygundur?

Bir önceki bölümde atıfta bulunulan, sahte Diyonisius'ta da kendini gösteren vecdi gelenek, Tanrı'nın gizli bir ilahiyat olduğu gerçeğine çok fazla vurguda bulundu. Tanrı gizlenmiş idi çünkü böyle bir varlık hakkındaki bütün dil paradoks ya da belirsizlikte yok olup gitmektedir (BŞ 44, GC 12). Bu nedenle Tanrı diye bir şey yoktur çünkü Tanrı bir "şey" değildir. Bu alanlardaki bütün dil kendi tanımlayıcı yetersizliğini de beraberinde taşımalıdır ve bu işi de sadece hem "dir" hem de "değildir" diyebilen mitsel ve metaforik dil yapabilir.

Şimdiye kadar fazla kullanmadığımız edebî bir terim olan "sembol"e bir göz atalım. Aslında sembol bir simge ya da karşılıktır. Tıpkı bir tiyatro biletinin koçanı gibi oyunun kendisi değildir ancak bizi oyuna götürür. Sembol kendi içinde sınırlı bir menfaat ya da değer duygusuna sahiptir ve fakat yalnızca onun yardımıyla erişilebilecek bir şeye işaret eder. Sembol tamamıyla keyfidir (Carlyle'ın adlandırdığı gibi "arızî") ancak bir kural olarak işaret ettiği şey ile bir benzerlik ya da başka bağlantılara sahiptir ya da bu bağlantıları ya da benzerlikleri geliştirir. Böylece bizi kendisiyle alarak işaret ettiği yönde ilerleyebilir. Pratikte, örneğin bütün meditasyon teknikleri, sözlü ya da resimli semboller kullanır. Bu semboller tanımlanmış olmakla beraber, sembolize ettikleri şeyle bir özdeşleşmeye doğru gelişirler.

Sembol ne kadar önemli olursa, onun sembolizmin bir sonraki evresine dönüşümü de o kadar kolay olur. Bu kendisinin bir sembolü olarak görünen gerçek bir mevcudiyetin, ilahi bir mevcudiyetin gösterimi ya da epifani evresidir. İşaya 6. bölüm ve Hezekiel 1. bölümdeki muhteşem vizyonlar hariç, Eski Ahit'te bu semboller yanan bir çalıdan gelen ses ya da peygamberlere çağrılar gibi genellikle işitmeyle ilgili sembollerdir (BŞ 185, GC 116). Genellikle hikayeyi anlatan nerede "Tanrı" nerede "melek" diyeceği konusunda emin değil gibidir, bu tefsirciler tarafından çoğunlukla kaçınılan bir noktadır, ancak bu varlık seviyesinde belki de bir tezahür ile bir elçi arasında hiçbir fark yoktur. Aynı şekilde Tekvin 18'deki İbrahim'i ziyaret eden meleklerin belirsizliği, Çıkış 14:19'daki ve başka bir yerdeki "Tanrı'nın meleği" gibi deyimlerdeki ifadeler çoğu durumda sadece "Tanrı" anlamına geliyor gibi görünmektedir. Daha tanıdık bir örnek Tekvin 32'deki, 24. ayette bir "adam", 30. ayette de "Tanrı" olarak tanımlanan "melekle" Yakup'un güreşmesi örneğidir. Yakup'un bu sırada kazandığı İsrail ismi genellikle "Tanrı'yla güreşen (ya da mücadele eden)" anlamında tercüme edilir.

Kitab-ı Mukaddes'te "kelime" üzerine yapılan vurgu insanla iletişim kurma arzusunun Tanrı'nın esasının bir parçası olduğunu ima eder. Konuşmak dilin bütün teamüllerine ve nüanslarına girmek anlamına gelir. Bu da hem konuşmanın hem de anlamanın oldukça seçici süreçler oluşu demektir. Bu kavramsal ve retorik şekillerde daha da aşikardır. Şair sınırlı konuşur ancak şairin yetenekleri zihindeki istem dışı bir şeyle ilintilidir; şair daha az dizginlenmiş ve daha büyük nüfuz etme gücüne sahip bir şeylerin ifşa olabileceği umuduyla yazabilir. Daha evvel hali hazırdaki bağlamından fırlayan ve daha geniş bir bağlam açan sihirli bir hattan ya da pasajdan bahsetmiştim. Kitab-ı Mukaddes'teki peygamber ifadelerinin en fazla nüfuz edici güce sahip anlamında sihirli olan sözler oldukları düşünülür.

Yeni Ahit bir İncil olarak takdim edilir. İncil ete kemiğe bürünmüş bir Kelimeden, iletişimin gayesi ile iletişim yolları arasındaki farkın kendisinde yok olduğu bir mevcudiyetten gelen sözlü bir iletişimdir. Böylesi bir mesaj, dilsel bütün engelleri aşma yeteneği anlamında "dil hediyesine" sahiptir. Dil hediyesi demek dile ait bütün engelleri aşma yeteneği demektir. Sık sık yinelenen "duymak için kulakları olan duysun" deyimi mesajı yalnızca daha evvel duymaları için seçilenlere tahsis eden bir seçkincilik değildir. Deyim daha ziyade kişinin tepkisini, şartlanmalarının ve önyargılarının oluşturduğu ilkelere mümkün olduğu kadar az dayandırmasını sağlayan bir yaklaşımdır.

Bizim sözlü şekilleri inceleme çalışmamız retoriği kavramsal ile şiirsel arasına yerleştirir. Bu başlangıçtan beri retoriğin niçin biri ahlaki diğeri sembolik, biri inandırıcı diğeri süsleyici iki yönü olduğunu anlamamıza yardım edecek bir yerleştirmedir. Aynı şekilde şiirseli retorik ile kerygmatik arasına koyduk. Bu yerleştirme şiirselin hem retoriğin hem de kerygmatiğin karakteristiklerini paylaştığını vurgulamaktaydı. Şiirselin retorikle olan ilişkisini önceki iki bölümde incelemiştik. Şimdi ise şiirsel ile hâlâ nitelendirilme-

miş kerygmatik arasındaki gizemli sınır bölgelerine bakmak zorundayız. Şu an için kerygma yerine ya da onunla birlikte daha tanıdık bir terim olan "kehanetle ilgili" terimini kullanacağız, bu terim ile kerygmayı ise birbirinden daha sonra ayıracağız. Bu her iki durumda kafa karıştırıcı hale geldiğinde de "edebiyat üstü" terimini "kehanetle ilgili" teriminin yerine kullanacağız.

İlk olarak, bizim ekstatik tepki hali şeklinde adlandırdığımız şeyi anlayan ve ikna edici ideolojik retorik ile kişiyi kendinden geçiren bildiri arasındaki farkı ya da tezadı anlayan bir edebiyat eleştirmeninin rehberliğine ihtiyacımız var. Bu niteliğe haiz edebiyat eleştirmenlerinin en iyisi birinci ya da ikinci yüzyıl yazarı olan, sadece Longinus olarak tanıdığımız bir yazardır. Longinus'un *Peri Hypsous* adındaki risaleleri *On the Sublime* şeklinde tercüme edilir. Tercüme Longinus'un fikirlerinin bir on sekizinci yüzyıl uyarlamasına atıfta bulunmaktadır. On the Sublime'in en etkileyici kısmı kendi bağlamları içinde göze çarpan küçük pasajları ele alır –Matthew Arnold bu pasajları "köşetaşları" olarak adlandırır. Bu kısa pasajları "kehanet ile ilgili" ya da "kesintili kehanetle ilgili" pasajlar şeklinde adlandırabiliriz. Metindeki pasajda birdenbire farklı bir tepki boyutuyla karşılaşırız. Longinus'un örnekleri genellikle Yunan edebiyatından kaynaklanırken, –Longinus muhtemelen bir Yahudi ya da Hıristiyandı– "ışık olsun" örneği Tekvin'den bir ayettir.

Bu tür telaffuzlardan biri aparatlar takınan insan savunmalarını delip geçen ve yeni bir tepki kanalı yaratan böylesine bir yoğunlukla, ivedilikle ya da otorite ile yargılanan türde bir telaffuzdur. Bu türden bir durum trans halinde, rüyada, halüsinasyon görürken ya da uyuşturucunun neden olduğu hallerde tecrübe edilebilir ve çoğunlukla da tabiat üstü ya da dışa vurulan bir ses ya da vizyon şeklinde anlatılır. William James'ın *Varieties of Religious Experience* eserinin meşhur bir pasajında nitrojen oksidin neden olduğu bir trans halinden çıkan yazar şu duygularla bize konuşur:

> Bizim normal uyanıklık bilincimiz, ya da rasyonel bilinç diye adlandırdığımız bilinç, sadece özel bir tür bilinçtir, ..., bu bilinçten perdelerin en puslusunun ayırdığı yerde bütünüyle farklı muhtemel bilinç formları yatmaktadır.

Buradaki farklı kelimesi zorunlu olarak genişlemiş anlamına gelmez. Pasaj, daha evvel atıfta bulunduğumuz, sadece bir bilim kurgu kavramı olan paralel dünyalar kavramına işaret ediyor olabilir. Ancak James sözüne devamla, farklının tecrübe edildiği yerde genişleme imkanının da olduğunu söyler. Bu, e.e. cummings tarafından "dinle: duvarın ardında bir iyi evrenin cehennemi var: hadi gidelim" şeklinde ifade edilen şeyin fısıltılarını asla işitmemiş, katı bir şekilde kendi kendini sansürleyen biri olmalıdır.

Fakat evrenin kapı komşusu cehennem ya da dayanılmaz derecede korku dolu bir dünya da olabilir. Vico'ya göre bilinmeyen bir dünya ile iletişim ilk insanlar tarafından (daha sonra da devler) Tanrı'nın sesi olarak algılanan bir şimşek çakması ile başlar. Dehşete kapılmış bir halde, beraberlerinde karılarını da sürükleyerek, mağaralara kaçarlar. Böylelikle ilk özel mülkiyet kavramı gelişir. Bu sembol Joyce'un *Finnegans Wake*'ına da girer. Joyce kulağa kaçan böceği (*perce-oreille*) sembolünü rüyalarla ve şiirle ilişkilendirilen daha bir deruni nüfuz olarak ilave eder. Bu kitaptaki baş karakter Earwicker şeklinde adlandırılır. İsim "Eire-waker"ı da akla getirir ki bu durumda isim en muhteşem kerygmatik ifadeyi yani ölüleri uyandıran en son suru hatırlatır.

Ölü Evharistiyası'na (Requiem Mass) dahil edilen çılgın, takıntılı şiir "Dies irae, dies illa" bize korkunun herhangi bir apokaliptik ya da peygamber vizyonundan ayrılamayacağını hatırlatır. Günümüzde insan ırkının yeryüzünden silinmesi korkusu ya da sadece şanslı olanların ölü olacağı bir devlet "Nuh çağı" (Aquarian age) apokaliptik vizyonlarıyla bir arada var olur. Korku diğer melekeler kadar sözlü olanı da felce uğrattığı için hakkında çok fazla konuşamayız. Sadece korkunun daima kehanetin ya da kerygmanın bir boyutu olagel-

diği söylenebilir. Kerygmanın daha umut vadeden ve dolayısıyla açıkça ifade edilebilen özelliklerine doğru ilerlemeliyiz.

Bu yüzyıl başlarında Poe ile başlayan bir edebiyat eleştirisi geleneğinin etkisi ile en büyük şairlerin kehanete ait, parçalanmış yoğunluk duygusunu en canlı şekilde nakledenlerin olduğu yolunda bir hissiyat vardı. Hopkins, Hölderlin ve Rimbaud, Tennyson'a, Goethe'ye ya da Hugo'ya tercih ediliyordu. Değer yargılarını bir daha gözden geçirmeye meraklı değilim ancak burada bizi ilgilendiren bir edebiyat eleştirisi prensibi bulunmaktadır. Bütün sözlü şekillerde, bir okuyucu ve bir de okunulan anlatım vardır. Anlatımın sürekliliği ilk önce okunulan şeyi okuyucunun kendine mal etmesini yavaşlatır. Okuduğumuz şey, ifade bıkkınlık verici bulunabilirse de, "düşünce için gıdadır" ya da hayal gücü için gıdadır ve diğer gıdalar gibi aralıklarla lokmalar halinde alınmak zorundadır.

Okuduğu bir ders kitabında bazı cümlelerin altını çizen bir öğrenciye (kitabın kendisine ait olduğunu umarak) baktığımızda, sürecin işlediğini görürüz: Belirli cümleler bütün anlama anahtar kelimeler gibi görünür ve bu cümleler anlatımdaki bağlamlarından okuyucudaki yeni bağlamlarına geçiş sürecine giren ilk kısımlar olurlar. Diskörsif nazımda gerçekleşen şey şiirde farklı bir şekilde gerçekleşir. Duygusal okuyucular şiiri analiz etmenin şiiri öldüreceğini söyleyeceklerdir ancak tıpkı yemek gibi okumak, okunulan şey hem haddi zatında *–en soi–* hem de kendisi adına *–pour soi–* var oluşu istisnasıyla, açgözlü bir eylemdir. Robert Graves'in beyaz tanrıçaları gibi, okunulan şey bir sonraki okuyucu için bakireliğini zorunlu bir şekilde yeniler. Aslında aynı okuyucunun bir sonraki okuması için dahi bakireliğini yenileyebilir ve yenilemelidir.

Edebiyat üstülük, kişinin okumasında bir tür "bu benim için" detayını algılaması süreciyle başlar. Edebiyatta bu nitelik, daha evvel atıfta bulunulan, kişinin vizyonunu birden bire genişleten sihirli mısrada ya da deyimde bulunabilir. Başkaları bu genişlemeyi vecizde, büyük düşüncelerde ya da

kendi bağlamından koparak başlı başına atasözü niteliğinde bir ifadeye dönüşen hicivde bulabilir. Bir başka grup ise Poe'nun çok beğenilen dizesi "the viol, the violet and the vine"daki gibi uyak ve iç harmoniye yapışacaklardır. Kitab-ı Mukaddes'te metnin bu son niteliği İbrani metindeki titreşen ve dans eden uyak ve kafiyeye karşılık verebilen İbrani uzmanlar için ayrıca bir önem arz etmektedir. Çünkü bu nitelik Yeni Ahit'in Grekçe metninde gerçek bir karşılığa sahip değildir. Bunlar bizim bir parçamız olmak için zorlayan sözlü şekillerle birdenbire karşılaşabileceğimiz yolun basit örnekleridirler. Pasajlar daha sık izole edildikçe, metinle bağlantı gizemli anlamlar yansımasından anlatıma hakim olmaya ya da anlatımla özdeşleşmeye doğru genişler. Bu tıpkı Eliot'ın müziği çok derinden dinlemek hakkındaki şu meşhur ifadesi gibidir: "Müziği çok derinden dinlediğimizde müzik bitinceye kadar müziğin kendisine dönüşürüz."

Kitab-ı Mukaddes'te okuduğumuz şey bize çoğunlukla orijinalde söylenilen bir şey olarak takdim edilir. Bu gerçek özellikle konuşan ancak yazmayan bir şahıs üzerinde odaklanan İnciller hakkında da geçerlidir. Yazmayı yermek için burada başka bir "logocentric" kullanıma sahibiz diyen Derrida'nın takipçileri zannediyorum bu durumu yanlış anlamışlardır. İnciller yazılı mitsel anlatımlardır ve sıradan bir okuyucu için de böyle kalmaya devam ederler. Ancak İncillerin içindeki herhangi bir şey tam bir kerygmatik güçle okuyucunun dikkatini celbeder ise okuyucu da orijinal konuşan varlığın bir *dirilmesi* (*resurrection*) (kelime ihtiyatla kullanılmıştır) söz konusudur. Okuyucu logocentric odaktır ve okudukları hem yazımdan hem de konuşmadan özgür bırakılmışlardır. Konuşmacı ve dinleyici ikiliği tek bir sözlü tanınma alanında yok olur.

Eflatun ve Aristo'dan günümüze kadarki geleneksel edebiyat eleştirisi teorileri edebiyata taklitçi bir bağlamda bakarlar. Hem *Devlet*'te hem de *Poetika*'da, her iki bağlamda da prensipten çok farklı çıkarımlar yapılsa da, bize şairin eserinin taklit-

çi olduğu anlatılır. Şair genellikle ya insan toplumu fenomenlerini ya da tabiat düzenini taklit eder. Fakat Loginus'un ekstatik tepki hali taklidin bir başka boyutunu akla getirir.

Bu türden iddialara Elizabeth dönemi edebiyat eleştirmenlerinde rastlamıştık. Bu eleştirmenler şiir geleneğini Homeros'dan de öte ta efsanevi kültür kahramanlarına kadar incelemiş ve şairin eserinin aslında kesin bir şekilde birbirinden ayrılmış seküler ya da dinî bir kategoriye ait olamayacağını göstererek şairlere çok sık uyarlanan yaratan ve yapan kelimelerine işaret etmişlerdir. Romantik hareketin gelişiyle şairin eserinin ilahi yaratış metaforarıyla ilişkilendirilmesi muazzam bir şekilde gelişir. Örneğin Coleridge kendi edebiyat eleştirisi teorisinin tamamını geniş bir Logos çerçevesine uyan bir yapı olarak görmüştür. Milton'un *Areopagitica*'sı burada tarihî bir dönüm noktasıdır. Milton'un bu kitapçığında işaret edilen daha geniş konulara yoğunlaşacak olursak, Reformasyonun "gaipten haber verme özgürlüğü" konusunun genellikle sadece onlara has olduğu sanılan papaz sınıfından yayın piyasasına doğru genişlediğini ve sonuç olarak kehanetle ilgili olanın papazlığa ait olduğu kadar seküler bağlamları da söz konusu olabilmiştir.

Doğal olarak modaya uygun ya da aşkın ideolojiler adına konuşan birçok edebiyat eleştirmeni şairleri kehanetle ilgili otorite konusunda hiçbir hakları olmadığı konusunda bilgilendirmeye meraklıdırlar. Yirminci yüzyıl başlarında yaşayan T.E. Hulme bu edebiyat eleştirmenlerinden birisi idi. T.S. Eliot ile Ezra Pound'un ilk dönem tavırları üzerinde de etkili olur. Çünkü Hulme'un Romantizm karşıtı fikirleri bir dönem için bu yazarlar açısından taktiksel olarak faydalıydı. Ancak daha sonra Eliot *Quartets*'de şiirin ötesine gitmeyi arzuladığından bahsederken, Pound daha geniş istikametlere uzanır (belki de patlar daha doğru bir ifade olur).

1940'ların varoluşsal hareketi de öncelikle edebî kişilikler olan Dostoyevski, Kierkegaard, Nietzsche, Kafka, Sartre gibi bir grup kişinin etrafında döner. Varoluşsallık kelimesi oku-

yucularıyla farklı bir tür özdeşleşmeyle edebiyatın sınırlamalarını aşmaya çalışan, edebiyat üstü eğilimlerine atıfta bulunur. Kierkegaard çalışmalarını şu iki gruba ayırır: Takma adlar altında yayımladığı "estetik" ya da edebî eserleri ve kendinden ahlaklı bir yazar ve öğretmen olarak bahsettiği "aydınlatıcı" eserleridir. Estetiğin diğer yanında kehanete ait bir boyut olduğunu fark etmesine rağmen, kendi estetik yazımlarında bu boyutu açıkça hiç ifade edemediğinin farkına varamamıştır. Aydınlatıcı yazımlar diyalektik ve retorik formların standartlarını tersine çevirir. Bu iki form arasındaki sınır bölgesinde bir kitap *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* temelde on yedinci yüzyıl safsata retorik janrasında yazılmış bir eserdir. Eserde kerygmatik kavramının işaretlerinin birincisi kerygmatik yazımın normalde mitsel ve metaforik edebî bir temel gerektirdiğidir; ikinci işaret ise kerygmatiğin, sıradan retorik gibi, doğrudan kişisel bir konuşmadan ya da yazarın söylediği şeyden ortaya çıkmamasıdır.

Sıradan retorik gerçekte tebliğ etmez; bunun yerine argümana duygusal bir ton katar ve hemen harekete geçme cazibesini şiirsel karakterlerle boyar ancak nadiren "nasıl daha verimli bir hayat yaşarım?" temel sorusuna eğilir. Diğer yandan bu son nokta Dağ Vaazında, Buda'nın Geyik Parkı Vaazında, Kuran'da ya da bilincimizi kökünden değiştiren seküler bir kitapta bulalım ya da bulmayalım, gerçek kerygmatiğin tamamında ana temadır. Şiirde her şey yan yana getirilebilir ya da zımnen başka bir şeyle özdeşleştirilebilir. Kerygma bunu bir adım ileri götürür ve şöyle der: "Sen kendini kendisiyle özdeşleştirdiğin şeysin". Şu önermeyle ne zaman karşılaşırsak bu bizim kerygmatiğe yakın olduğumuzu gösterir: "Dili kullanan insan değil, insanı kullanan dildir." Nitekim çağdaş yazımlarda bu ifadeyle hayret verici bir sıklıkla karşılaşırız.

Başlangıçta incelediğimiz üç şekilde zorunluluk üzerine bir vurgu vardır: betimleyici şekilde tespit olunabilecek hakikatleri kabul etme zorunluluğu, diyalektik şekilde bir argümanın mantığını kabul etme zorunluluğu, ideolojik şekilde

de sosyal ve otoriter bir baskıyı kabul etme zorunluluğu. Şiirsel şekilde ise böyle bir zorunluluk söz konusu değildir. İmgesel dünyada her şey eser okununcaya kadar doğru olarak kabul edilebilir. Bu nedenle imgesel ile imgeselin yaratma özgürlüğü kendisini aşan her şeyin temeli olmalıdır. Kendisini aşan şeyler ise "kendisiyle yaşanacak mit"tir; bir mit sürekli eylem için bir model ve bu açıkça kerygmatik bir niteliktir.

İmgesel haddi zatında "kendisiyle yaşanacak mit"i temin edemez ancak imgeselin özgürlüğü, herhangi bir hoşgörü anlamı taşıyan ve diğer insanlar için de farklı modeller olabilir anlayışına sahip bütün modellerin asıl temelidir. Kerygma için, herkesin kerygmatik yazım derlemesi oluşturabileceği ya da kendisine ait kerygmatik bir eser icat edebileceği anlamında, herhangi başlı başına bir temel söz konusu değildir. Kerygmatik sosyal tanınmadan kaynaklanır. Kitab-ı Mukaddes en azından kısmen kerygmatiktir çünkü uzun bir süreden beri bu sıfatla tanınagelmiştir. İsa'nın öğretileri Hıristiyanlar için kerygmatiktir ancak İsa'nın kendisi öğretileri hakkında kendisine ulaşan şekliyle Eski Ahit yani "Kutsal Kitap" tarafından onaylandı diye düşünmüştür.

Seküler kerygmadan da bahsetmek mümkündür. *Komünist Manifesto* Marksist ülkelerde kerygmatiktir, Mao Zedung'un aksiyomları da Çin komünizminin ilk dönemlerinde daha kısa ömürlü bir kerygma konumuna ulaşmışlardır. Fakat siyasi kerygma geleneksel hikaye mitolojisinden, arketip anıştırmalardan ve sadece bu türden bir mitolojinin verebileceği paylaşılan bir kültürel gelenek duygusundan yoksundur. Bir mitolojinin tam desteğinden yoksun bir kerygma kısa sürede retorik bir vakuma dönüşür. Vakum ise hem tabiatın hem de bilincin nefret ettiği bir şeydir. Diğer yandan Dante ve Shakespeare gibi en nüfuz edici edebiyat bile, kişinin hayat yönünü yeniden düzenleme programıyla model bir mit boyutunu temin etmeye çabalamaz.

Bu nedenle gerçekte Kitab-ı Mukaddes Batı'nın kültürel geleneğinde benzersiz bir şekilde kerygmatiktir. Bu noktada "ke-

hanete ait" terimi, hem edebiyatın içinde gizli bir şekilde mevcut olan edebiyat üstü bir istikamete hem de kerygmatiği günlük dil deyimlerine aktaran insanî ortama işaret eder. Bir peygamberi hakiki bir peygamber yapan şeyin onun bize söyledikleri değil, ona söylenenlerdir. Ancak bu değil-dir yapısını kullanır kullanmaz raydan çıkarız. İşaret edilen sözlü engelleri aşmaya çalışmak zorundayız: Eğer esinlenme kelimesinin herhangi bir anlamı var ise bu anlam aktif konuşma ile konuşmanın karşılanması arasındaki çatlağın birleştiği noktadır. Bu noktada hakiki anlamda kerygmatik bir bölgedeyiz.

Kitab-ı Mukaddes'teki kerygmatik, bazen ifade ediş tarzımız öyle olduğunu akla getirse de, diğer dört şekil gibi sözlü bir düzenleme şekli değildir. Kitab-ı Mukaddes'teki kerygma metaforik olarak insan aracılarca iletilen Tanrı'nın konuşan sesidir. Buradaki insan aracı nakleden bir sekreter olmak durumundadır. Ancak eğer konuşan ses metaforuna takılıp kalırsak, Tanrı'nın "hakim iradesi" metaforunun Tanrı'yı barbar bir sosyal düzene asimile edişindeki gibi, kerygmayı sıradan retoriğe asimile etmiş oluruz. Bir müjdecinin müjde verişi anlamında tebliğ, duyma ve görme nesnel metaforlarından sıyrılan bir gösterim sembolüdür.

Belki de şimdi bizi daha önce şaşırtan, Tanrı, Kelime, Ruh, Baba vb. gibi özel terimlerin lengüistik tabiatları hakkında biraz ipucuna sahibiz. Bu türde terimler öncelikle insan kompleksindeki öznel ruhsal öğelerin nesnel karşılıklarıdır. Böyle oldukları müddetçe de halis izdüşümler şeklinde adlandırılabilirler. Ancak özne-nesne çatlağı giderek tatmin etmez hale gelince özne ile nesne uzlaştırıcı sözlü bir dünyada birleşirler. Bu dünyada, artık bize ait olsa da bizim olmayan bir Kelime ilan eder, bizim olsa da bize ait olmayan bir Ruh bu ilana karşılık verir. Bu terimleri büyük harferle yazmamızın sebebi ile diğer insanların isimlerini büyük harfle yazmamızın sebebi aynıdır. Martin Buber'ın *I and Thou* terminolojisini kullanacak olursak, yaratıcı hayatta insanlık dışındaki her şeyin –bazen insanlık bile– özneler olmaktan asla kurtulamadığımız bir

nesne, bir "o" olduğu bir dünyadan uzak, içsel bir hareket vardır.

Edebiyata uygulanan sıradan edebiyat eleştirisi değer yargılarının kerygmatikle hiçbir alakalarının olmadığı ortadadır. Bir edebiyat eleştirmeni için edebî bir zeminde Kitab-ı Mukaddes'in, Kuran'ın, Budist ya da Hindu kutsal kitaplarının yinelemeci, karmakarışık, anlaşılmaz, halkı cahil bırakma taraftarı, mantıksız, tutarsız, inandırıcı olmayan birer kitap olduklarını söylemek, verilen değer yargılarının doğruluk dereceleri ne olursa olsun, açıkça tamamen beyhude bir işlem olurdu. Bu alanda eleştirisel yeteneğin yapabileceği tek şey sadece kendisine sunulan şeyi en iyi şekilde değerlendirmek olacaktır.

III

Yeni Ahit'te, Eski Ahit'i okuyabilmek için verilen en açık talimat Pavlus'un (Korintoslulara Mektup I 2:14) metnin "manen sezilmesi" gerektiği yolundaki ifadesidir. Bu bağlamda manen'in ne anlama geldiğini henüz görmedik ancak başka bir yerde (BŞ 105, GC 56) kelimenin dil bilimindeki öncelikli anlamının (örneğin Vahiy Kitabı 11:8'de) metaforik olduğunu önermiştik. Aynı anlamda bir erken dönem Hıristiyan babası bize sinoptiklere (yani Matta, Markos ve Luka İncillerine) ilaveten Yuhanna'nın yazdığı incilin manevi ya da metaforik bir incil olduğunu anlatır.[6]

Tarihten farklı olarak betimleyici dil temelde fiziki çevre ile, kavramsal dil fiziki ve sosyal çevre ile, retorik dil ise sosyal çevre ile ilgilenir. Bu üç dil de tabiat dilleridir ve fizikinin zaman ve mekandaki bağlamıyla ilişkisini ifade ederler. Şiirsel ve imgesel dille iki yeni unsurun daha da belirginleştiği manevi alana gireriz. Bu unsurlardan birincisi, Kitab-ı Mukaddes'in kerygmatik "Kelime"sinin tabiatla ilişkisi gelenek-

---

6 Bu erken dönem Hıristiyan Babası, Eusebius'a göre Clement'tir. Bkz. R.H. Lightfoot, *St. John's Gospel: A Commentary* (1956), s. 31.

sel olarak ikincil bir ilişki iken, insanlığın yaratıcı gücünün ruhla ilişkisi birincildir. İkinci unsur ise betimleyici, kavramsal ve retorik dilin kendi kendine var olamayan, şiirsel bir yapıda sadece özler olarak var olabilen manevi yönleri vardır. Bu nedenle şiirsel (ve kerygmatik) yapılar bilhassa spesifik ve bütünleştirilmiş bir şekilde çok anlamlıdırlar (*polysemous*).

Manen betimleyici (gerçek anlam) tartışmakta olduğumuz anlatım, kurgu ya da *mythos*'dur. Harici hiçbir şeyi tanımlamazken bir yapı olması hasebiyle sözlü bir şeye dönüşür. Wallace Stevens sık sık müracaat ettiğim, bildiğim kadarıyla manen betimleyici fikrini tanımlamaya en yakın şiir olan "Description without Place" adında bir şiiri vardır. Stevens'a göre bizler doğal çevremizde ikincil olarak ancak doğal çevre içinde kendimize ait bir yaratışta ise birincil olarak yaşamaktayız. Bu içsel yaratış, bir mekan anlamında mevcut olmadığından ilk olarak şairin zihnine ve yazılarına yerleştirilmek zorundadır çünkü bu içsel doğal çevreyi yerleştirecek başka hiçbir yer yoktur. Bu bağlamda içselleştirilmiş öznel olandan ayrılmak zorundadır. Öznel hâlâ bir ruh halleri ve duygular karmaşasıdır. İçselleştirilmiş olan bir yaratıştır ve bu sıfatla insanın yaratıcı çabasının tamamının bir parçasıdır. Stevens tanımın "en bereketli Yuhanna tezi"ne (yani Vahiy Kitabı yazarına) açık bir atıfla "vahye" dönüşene kadar genişleyen, iletişim kurulabilir bir özellik taşıdığını söyler. Manevi "tanım" gerçekleştiği mekan içinde farklı bir kültür ya da bir yaratıcılık tarzı geliştirir. "İspanya'daki her şey neden İspanyol görünür?" gibi bir soru hiç umulmadık hayal alanları açan, budalaca sorulardan birisidir.

Manen *kavramsal*, "altta yatan düşünce" ya da açık ya da ideolojik anlamın altındaki metafor ilerleyişidir. Bu kitabın ikinci kısmının daha detaylı bir şekilde incelemeye çalışacağı gibi, her kavramsal düşünce sisteminin altında metaforik ve şematik bir iskelet bulunmaktadır. Bir anlatının sonunda karşılaştığımız imgeler mozaiğinde güçlü bir kutuplaşma eğilimi de vardır aynı zamanda. Bu durum, geleneksel dinî termi-

nolojiyle ifade edecek olursak, insan hayatının iki gerçek ikametgahının cennet ve cehennem olduğunu ve içinde yaşadığımız dünyanın hakikatte bu iki ikametgahın uyumsuz ve girift bir karışımı olduğuna işaret eder.

Manen *retorik*, bir anlamda retoriğin tersine çevrilmesidir. Retorik hitap ettiği kitleye doğrudan seslenmek için mecaz kullanır. Şiirsel dilde bu türden doğrudan bir hitap söz konusu değildir. Yazar okurlarına sırtını döner ve başka bir şeyle kurulan ilişki bağlamında doğrudan konuşma teamülünü kullanır. Bir yerde John Stuart Mill'in "şairin işitilmeyip ve fakat ona kulak misafiri olunduğu" şeklindeki gözlemini alıntılamıştım. Eflatun şiirsel alana diğer filozoflardan daha yakındır. Bunun başlıca nedenleri ise şunlardır: Kendisi adına başkalarının konuştuğu diyaloglar kullanması; Eflatun'un temel konuşmacısının cevaplamaktan çok sorgulayan, ironist Sokrates oluşu; ve Platoncu şekillerle (cesaret, dostluk, adalet) ilgilenen diyalogların, bir bütün olarak görünüşte argümanın kendisiyle ilgili olduğu şeyin diyalogla temsil edilişindeki gibi çok fazla argümana dayanmamalarıdır (yani adaletin düşünsel olarak dürüst kişilerce, dostluğun dost canlısı kişilerce, aşkın âşıklarca vb. tartışılmasındaki gibi).

Şiirselin çokanlamlı bu üç unsuru tam bir betimleyici anlatımı oluşturur. Bir yerde bu durumu özdeşliğin kaybedilmesi ve yeniden kazanılması şeklinde adlandırmıştım. Şiirselin çokanlamlı bu üç unsuru metaforik bir bütünlük dünyasını şeytani zıddından ayıran bir imgelem modeli üzerine bina edilmiş kavramsal bir argümanı ve doğrudan iddia üzerine değil de örnek ve canlandırma üzerine bina edilen bir retoriği oluşturur. Kitab-ı Mukaddes insana Tanrı'nın mesajının tebliğ edilmesi olduğu kadar, bu şiirsel evrenin yoğunlaştırılmış ve birleştirilmiş somut bir örneğidir. Mesaj kelimesi sıradan retoriği akla getirmekle birlikte, sonsuz bir akıldan sonlu bir akla gelen doğrudan retorik hitap genellikle çelişkili bir düşüncedir. Dağ Vaazının bir halk yığınına yapıldığı söylenir ancak vaazın açık havada bağırılarak yapıldığını hiç kimse

tahayyül etmez. Vaazın cümleleri sessizlikte ekilen ve sessizlikte yetişecek sözlü tohumlardır.

Ancak şu anki istikametimiz acaba neden "manevi"dir?

Tabiatın bir ürünü olarak insanoğlunda özellikle ayırt edici insani unsurla ilgili geleneksel şu iki kelime bulunmaktadır: ruh ve can (*spirit* ve *soul*). Kitab-ı Mukaddes'le bağlantılı bütün dillerde bu iki kelime birbirinden ayırt edilir. Bu iki kelimenin sürekli olarak birbirinden ayırt edildiği söylenemez (BŞ 56, GC 20) ancak can kelimesi bir yaratık olarak genel bir insan bağlamı önermektedir; çünkü Tanrı tarafından varlık alemine çıkarılmak insanoğlunun dışında bir şey olarak düşünülmüştür. Can, Ruh gibi büyük harfle yazılan aşkın bir forma sahip değildir; ancak herkesin sahip olduğu bir çokluğu elinde tutar. Pavlus'un Korintoslulara Mektup I'de yer alan can-ruh ilişkisi tartışması, Hıristiyan Kitab-ı Mukaddes'i için konu ile ilgili en yetkili yazılı bölüm'dür –*locus classicus*– (takip eden birkaç paragraftaki atıfların hepsi, aksi belirtilmediği müddetçe Pavlus'un bu mektubunadır). Pavlus belli ki "insan ruhuyla" (2:11) özdeşleştirdiği "can-beden" –*soma psychikon*– hakkında konuşur. AV bu kavramı "doğal" ya da "ölümlü beden" şeklinde tercüme eder. Canın yaradılıştan ölümsüz olduğu düşüncesi Kitab-ı Mukaddes'e ait bir düşünce değil Platoncu bir düşüncedir (BŞ 54, GC 19). Can-beden bir ikilik olarak düşünülmüştür. Can bedenin "iç"indedir; böylece fiziksel beden öldüğünde can ya yokluk aleminde ortadan kaybolur ya da bedensiz bir şekilde yaşamaya devam eder. Dante'de karşılaştığımız varlıklar işte bu türden bedensiz yaşayan canlardır.

Can düşüncesi insan ruhunun bir öğeler kümesinden müteşekkil olduğu gerçeğiyle başlar. Bu öğelerin hepsi dilbilimsel olarak yapılandırılmışlardır. İnsanoğlu kendisiyle tartışabilen, kendisine bağırabilen, yaptığı bir şey için kendinden nefret edebilen ya da kendini tebrik edebilen, kendisiyle dalga geçebilen, kendini çiğneyip başkalarını dinleyen, kendisini susturan, kontrolü kendi eline alabilen bir varlıktır. Patolo-

jik hallerde pek çok farklı kişilikler ortaya çıkabilir. Eğer fert kelimesi bölünemez gibi bir anlam taşıyor olsa idi bu durumda insanı tanımlamak için hiç uygun bir ifade olmazdı. Bu farklı davranış durumlarını normale döndürmenin en basit yolu kontrolü, belli usul alışkanlıkları elde eden ve sosyal olarak etkili olanın ne olduğunu öğrenen bir bilincin eline vermektir. Bilince kontrolü vermek demek ona iradenin kontrolünü vermek demektir. O halde bilinç bütün bir ruh adına konuşmak isteyebilir ve eğer geçici olarak kontrolü kaybederse kendisini yabancıların ele geçirdiği metaforunu bile kullanabilir ("bana ne olduğunu bilmiyorum").

Eflatun'un *Devlet*'inde adil toplum hikmetli adamın zihnine yapılan bir benzetmedir. Bilge adamın zihni normal düzenlemenin bir yoğunlaştırılmasıdır. Bilinç yönetici, gardiyanlar bilge adamın iradesi, nüfusun kalanı da ruh hallerini, arzuları ve bedensel ihtiyaçlar diye genelleştirilen ihtiyaçları temsil eder. Aristo'nun anlayışlar ve dürtüler çeşitliliğinin oluşturduğu bir birlik şeklindeki daha yumuşak can anlayışı, Hıristiyanlığın Yeni Ahit'e rağmen benimseme eğiliminde olduğu bir anlayıştır. Hıristiyanlık tarihinin genelinde can, insanoğlu için asıl kabul edildi. Can ölümsüzdür ve insanın asıl görevi de canı kurtarmaktır. Bu yolla can bedenden ayrılır ayrılmaz büyük ölçüde ruhla özdeşleşir hale geldi. Ancak Yeni Ahit dili, can ile ruhun aynileşmesi görüşünün görmezden geldiği bir ayrımı takdim ettiği için, doktrine zamanın sonunda bedenin ayağa kalkıp, bedensiz bir şekilde varlığını sürdüren canla yeniden birleşeceği bilgisi ilave edilmek zorunda kalındı.

Yunan can ve ruh anlayışı bizim ilk üç dil şeklimizle yakından örtüşür. Bedenin kendi çevresinin farkındalığı betimleyici şekilde, canın kendi çevresinin farkındalığı ise argüman ve ideoloji dilinde ifade edilmektedir. *Devlet*'te yönetici güç felsefi olmak zorundadır çünkü filozofun diyalektik kontrolü olmaksızın bilinç sadece dürtüleri ya da ruhun başka bir yerinde verilmiş kararları aklileştirme vazifesini görecektir. Bu bi-

zim pek çok zaman hikmetsizce yaptığımız bir şeydir. Bu görüşte şiirsel dilin yeri aşağıdadır. Şiirsele tolerans gösterecek olursak onun kendisini ruh üzerine methiyelerle, düşüncelerinin ve kararlarının doğruluğuyla sınırlandırdığından emin olmalıyız. Şairlerin çoğu bu durumla yüzleşmek zorundaydılar, bu nedenle de "can ve beden diyaloğu" yaygın bir edebî janraya dönüşmüştür. Burada "beden" bir metafordur ve başka bir ruh bağlamı için oldukça kafa karıştırıcıdır.

Bu türden şiirlerde can, çoğunlukla ukala ve kendi kendisini haklı gören bir tonla kendine direnen her şeyi sadece bedensel olmakla suçlar. Marvell'de en son sözü söyleyenin beden olduğu muhteşem bir istisna bulunmaktadır:

Sadece bir canın mı aklı var
Günaha elverişli beni oluşturmak için?
Mimarlar da şekillendirirler, yontarlar
Ormanlarda yetişen yeşil ağaçları.

Yeats retoriği başkaları ile yaptığımız tartışmalardan, şiiri ise kendimizle yaptığımız tartışmadan oluşturduğumuza dikkat çeker.[7] Bu nedenle Yeats'ın "Dialogue of Self and Soul", "Vacillation"ın dördüncü bölümü ve "Ego Dominus Tuus" gibi şiirlerinde can ile beden diyaloğunun yinelendiğini görmek bizi şaşırtmamalıdır. Bu tartışmalarda can daha ziyade kötü bir şekilde görünür çünkü Yeats, canın ölümsüzlüğü doktrininin geçimsiz ve durmadan kusur bulan bir süperego gibi sonsuza kadar yaşama ihtimaline çok yakın görüldüğü bir yüzyılı yansıtmaktadır. Genel olarak, sosyal tavırlarında ve kişisel davranışlarında zorba bir bilincin yaratıcı yetileri nasıl azalttığını tecrübeleriyle bilen şairler kendi iç meclisleri konusunda yeterince esnektirler.

Diğer yandan Yeni Ahit'te ruh hem Tanrı ile hem de bizi Tanrı konusunda geliştirmek isteyen bir tür anlayış ile özdeşleştirilir. Pavlus ölümlü olan fizik bedeni *–soma psychikon–* manevi bedenden *–soma pheumatikon–* ayırır (Korintoslulara

7 Yeats, "Anima Hominis", v, *Per Amica Silentia Lunae.*

Mektup I 15:44). Ruhani beden de bir bedendir (Pavlus ruhani bedenin bir bedene sahip olduğunu değil, onun da bir beden olduğunu kastetmektedir). Bizler bu hayatta da ona sahibiz ve bizim kutsal kitapları ve vahyin diğer yönlerini anlamamızı sağlayan bizdeki bu unsurdur (2:14). Bu oldukça bireyselleştirici bir güçtür ve Pavlus bu gücün katkıları ve işlevlerinin sonsuz çeşitliliği konusunda ısrarlıdır (12:4).

İmgesel vizyonun üst kolu olarak cennet vizyonu tartışmamızı hatırlayalım. Pavluscu terimlerde manevi beden –*soma pneumatikon*– Tekvin'de ilk insan Adem'in "yaşıyan can" oluşu, son adamın ise "dirilten ruh" (Korintoslulara Mektup I 15:45) oluşundaki gibi bizi cennet seviyesinde sürekli bir şekilde yaşayabilmemiz için yetili kılar. Ayet ruhun bizim ölümsüz yanımız olduğunu, ruh-beden ünitesinin tamamıyla yayılmadan evvel ayrışması gerektiğini belirtmeksizin devam eder (15:36). Ruh-beden ünitesinde İsa yeniden dirilmeyle bedene erişir; bizler ise İsa ile aynı durumu "dirilen beden"le elde ederiz. Melekler ya da bizim sıradan varoluş formumuzdan daha yüksek seviyelerde ikamet ettikleri sanılan varoluş formları genelde semavi, manevi varlıklar olarak adlandırılırlar. Bunlar geleneksel ilişkilendirmelerdir ancak ruh kelimesi seküler alanları da kapsayacak kadar çok yönlü bir kelimedir. Lenin'in bedenini görebilmek için Kızıl Meydan'da sıraya giren kalabalığın arkasında "Lenin ölüdür ancak O'nun ruhu hâlâ yaşamaktadır" gibi bir aksiyom vardı. Burada "ruh" kelimesinden başka bir kelime kullanmak uygun değildir.

Canın genelde bilincin tahtı olduğu düşünülür (Tekvin 2:7). Bilinç ise bilinçli kalmayı sürdürmek için bir irade ihtiva eder ve hiçbir bilinç böyle bir iradeden ayırt edilemez. Makineler bilincin yaptığına benzeyen birçok şey yapabilirler ancak bu makineler yaptıkları işleri gerçekleştirme hususunda herhangi bir iradeye sahip olmadıklarından ve makinelerin bu işlevlerini gerçekleştirmesi fişlerinin takılıp çıkarılmasına bağlı olduğundan, makineler bilinçlidir diye düşünmeyiz. Aynı şekilde can-beden ünitesi kalıcı bir hiyerarşidir. Bu hiyerarşide canın

iradesi sürekli egemendir. Bu süreklilik üniteye tek bir özdeşlik kazandırır. Daha evvel işaret ettiğimiz gibi, bariz pek çok değişikliğe rağmen yedi yaşında iken de yetmiş yaşında iken de kendimizden aynı kişi olarak bahsederiz.

Bu nedenle özdeşlikteki süreklilik bir otorite hiyerarşisinin sürekliliğidir ve fizik bedendeki –*soma psychikon*– düzenin tamamı bu hiyerarşinin bir ürünüdür. Fert hakkında doğru olan şey toplum hakkında da doğrudur. Bu tür fertlerin oluşturduğu bir toplumda düzenin tamamı atanan otoriteye dayanır ve ferdin kendine saygısı büyük oranda kendisini bir millet ya da bir kilise gibi daha bir sürekli sosyal kuruluşla özdeşleştirmesiyle gelişir. Daha evvel Platoncu can-beden ilişkisi bağlamına işaret etmiştik. Böyle büyük kuruluşlar hakkında bir miktar Platonizm kaçınılmaz gibi görünmektedir. Öğrencilerin, kilise müdavimlerinin ya da seçmenlerin çoğu üniversitede, kilisede ya da devlette, bu kuruluşların günlük işleyişlerinde bulunabilecek ukalalık, aptallık ya da düzenbazlık gibi etkenlerce yıkılmayan ideal bir form görürler.

İngilizcede beden kelimesi iki anlama gelmektedir: Fiziksel fert ve bir topluluktan, ordudan ya da bir milletten bir beden olarak bahsetmemizde olduğu gibi, bir grup ferdi ihtiva eden küme. Aslında insanoğlunun tamamı, böyle karmaşık bir birlik gerçekte bir küme olsa da, metaforik olarak tek bir beden olarak adlandırılabilir. Ancak "manevi beden", fiziki bedenin –*soma psychikon*– kapanıp kaldığı ebediyyen yerleşmiş özdeşliğin bazı serbestisine sahip gibidir. Hıristiyan görüşlerinin çoğunluğuna göre tarihî İsa, herkes gibi bir can-beden ünitesi idi; yeniden dirilen Mesih'in manevi bedeni ise her yerde ve herkesin içindedir. Daha önce de belirtildiği gibi bu beden bizim bir parçamız olabileceği gibi, biz de onun bir parçası olabiliriz. O halde manevi beden –*soma pneumatikon*– belli bir kişilik akışkanlığını akla getirir. Kişilik akışkanlığında "bir beden" olma erotik metaforları, başka bir kişiden ya da yaratıcı bir sanatçının eserinden etkilenmiş olma metaforları daha fazla gerçeklik kazanmaya başlar.

Büyük Şifre'de (BŞ 258, GC 168) tam şekliyle bu kişilik akışkanlığını tanımlamak için karşılıklı nüfuz etme *kelimesini* kullandım. Sevgi kelimesi İngilizcede belki de birçok anlama gelmektedir ve birçoklarına göre aşırı duygusal bir anlam içerir. Ancak manevi kişilik ile sevgi kavramlarını birbirinden ayırmak imkansız gibidir. Başka bir kişinin varlığı ile ona zarar vermeksizin birleşme yetisi sevginin merkezinde bulunmaktadır. Aynı nitelik bütün zorbalıkların ve nefretin merkezinde yer alan bir bilinçli can-iradeyi başka biri tarafından dışarıdan hüküm altına alma isteğinde de bulunmaktadır. Bu bağlamda John Donne ferdî yaşamın bir kitap gibi olduğu metaforuna dayanan güzel bir benzetme kullanır. Donne manevi dünyanın "bütün kitapların birbirlerine açık şekilde durduğu" bir kütüphane olduğunu söyler.[8]

Ruhun bütün dillerdeki metaforik çekirdeği hava ya da nefestir. Soluma birincil ilgilerin en temel olanı, embriyodan bebekliğe geçişteki belirleyici eylem ve doğumdan sonra yaptığımız en sürekli fiildir. Yemeden günlerce yaşayabiliriz ya da cinsel ilişkide bulunmadan bir ömür boyu hayatta kalabiliriz, ancak solumaksızın kaldığımız on dakika bizim yok oluşumuz demektir. Embriyo halinden dünya hayatına geçiş benzetme yoluyla, ikinci bir nefes alışla ya da daha yüce bir tür havayı içimize çekmekle eriştiğimiz, doğal bir dünyadan manevi bir dünyaya geçişi akla getirir. Bu işlem yeniden doğuş ya da ikinci kez doğuştur. Aşkın ya da özel terim haline getirilmiş şekliyle Hıristiyan doktrinindeki Ruh Kutsal Ruha dönüşür ancak imgelem bu uygulamada bağımsız olabilir. Rilke'nin *Orpheus Sonneleri*'inde nefes alma hakkında muhteşem bir şiir vardır (II, i). Şiir soluk alıp vermekten mekan dünyası ile kişinin kendi varlığının karşılıklı tam bir değişimi olarak bahseder:

> Immerfort um das eigne
> Sein rein eingetauschter Weltraum.*

8 Donne, *Devotions on Emergent Occasions*, Meditation 17.

* Her daim kendi varlığıyla / Tümden yer değiştiren uzay.

Bazı mitolojiler, can ve bedenden doğan bir çocuk (*puer aeternus*)[9] olarak ruh metaforundan çok bahsederler. Bu bağlamda can ve beden psikolojik ailevi kalıntılardır. Burada bu manevi çocuğun aileden miras kalan ve yeni nesillere geçirilen zamana bağlı etkilerin şartlandırıcılık faktöründen kaçışı vurgulanır. Belki de İsa, ailelerinden ve kendileri dahil onlara yakın olanlardan "nefret" etmenin (Luka 14:26) havarilerinin görevi olduğunu söylediğinde zihninde böyle engelleyici bir unsur vardı. Aynı mit Mesih'in örneklemi Melkizedek'e "babasız, anasız, nesepsiz" (İbranilere Mektup 7:3) olarak atıfta bulunulmasında da bir faktör olabilir. Başka bir yerde ruhun kurtuluşunun insanı başlangıçtaki cinsiyetsiz bir insanlık formuna geri getirdiği önerilir. Aynı şekilde daha sonra tekrar bakacağımız, Vahiy Kitabı 14:4'deki "kurtarılanların tamamının kadınlarla lekelenmemiş olan erkeklerin olduğu" ifadesi de aynı bağlamdadır. Şu ayetin arkaplanında aynı mitin bir başka varyasyonu yatıyor olabilir: "Her Allah'tan doğmuş olan günah işlemez, çünkü Tanrı'nın tohumu içinde kalır" (Yuhanna'nın Mektubu I 3:9; AV: modern tercümeler bu ayete başka bir anlam yüklemeye çalışırlar).

Metaforun "hava" yönüne gelince soluduğumuz hava görünmezdir çünkü görünür olsa idi başka hiçbir şey olmazdı (BŞ 197, GC 124). Manevi ya da daha yüksek hava dünyası görünür dünyadan bağımsız, görünmez bir düzen değil, başka türden bir gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlayan bir görünmezlik, vahye dönüşen bir gizemdir. Daha yüksek hava ilahi ile insan ilişkisinin karşılıklı hale geldiği bir havadır, çünkü ruh ilahi varlığın bir parçası olduğu kadar insanın da bir parçasıdır (6:17). Kitab-ı Mukaddes'te bu manevi havanın şeytani parodisi *hebel*'dir. *Hebel* herhangi bir yenilenme hayali ya da yenilenme konusunda hiç arzusu olmayan normal yaşam karakteristiği, Ekleziastes Kitabı'nın sisi ya da "yokluğu"dur.

9 Bkz. C.G. Jung ve C. Kerenyi, *Essays on a Science of Mythology*, çev. R.F.C. Hull (1949).

Mallarmé'nin düşüncesini oldukça yakından takip ettiği bir denemede Valéry, Mallarmé hakkında şu değerlendirmede bulunur:[10] Mallarmé'de dil maneviyatın bir aletine dönüşür. Mallarmé bunu "arzuların ve duyguların doğrudan gerçeklik halini alan mevcudiyetlere ve güçlere değişimi" şeklinde açıklar. İngilizcede manevi kelimesi bazılarına içi boş ve gelişen bir anlama sahipmiş gibi gelebilir. Kelime genellikle manevi bedenden ayrılmış ve maddenin boş bir gölgesi anlamına getirilmiştir. Bu bize yiyemeyeceğimiz manevi yiyecekler ikram eden ve harcayamayacağımız manevi zenginlikler sunan kiliselerin durumuna benzer. İşte bu noktada bedensel tecrübeleri başka bir boyutta geliştirmek yerine geleneksel olarak bedenle savaşan ve ona tezat teşkil eden ruh ile can birbirine karıştırılır. Neşideler Neşidesi manevi bir aşk şarkısıdır. Şarkı bütün bilinç seviyelerinde erotik duyguları ifade eder ancak kendi fiziki temellerinden kaçmaz ya da fiziki köklerini koparmaz. Ruhun en yoğun halinde bile sıradan bilince göndermede bulunabileceğini daha iyi anlayabilmek için "ruhlu bir temsil" (*a spirited performance*) gibi deyimleri düşünmeliyiz. Daha evvel göz attığımız "oyun" gibi zihnî hayat –*gaya scienza*– ruhun en yoğun halinde sıradan bilince gönderme yapması haline bir örnektir. Aynı vurgular *esprit* ve *Geist* kelimelerinde de vardır. ("Keyifli olmak" (*in good spirit*) deyimi farklıdır. Deyim artık kullanılmayan tıbbi bir teoriden kaynaklanmaktadır).

Manevi kelimesinin bilincin en yoğun halini anlatmak için kullanıldığını tahmin etmek pek de zor değildir. Ancak Valéry ve Mallarmé kelimenin bundan daha fazla bir anlama sahip olduğunu söylemekte ve dahasını da ima etmektedirler. Onlar aslında şimdiye kadar imgeselden ve şiirselden dışlanan başlatıcı unsurun, kerygmatiğe götüren bu prensibin edebiyatın üretiminde yaratılan ve bu ürüne verilen karşılığın gerçekliği prensibi olduğunu söyler. Böyle bir gerçeklik

---

10 Bkz. Valéry, *Collected Works*, Cilt 8, çev. Malcolm Cowley ve James R. Lawler, s. 294 vd.

ne öznel ne de nesnel bir gerçeklik olmayıp, esasında eşzamanlı olarak ikisi de olan ve idealizmin ve materyalizmin gerçekliğe karşı eski muhalefetini çok gerilerde bırakan bir anlayıştır. Bu anlayış, eski okul çocuklarının inancı "öyle olmadığını bildiğin şeye öyleymiş gibi inanmak" şeklinde tanımlamalarındaki gibi, inancın aslında taklit edilen bir bilgi olduğu şeklindeki eski diyalektik anlamın işaret ettiği inançtaki şizofrenik çabalardan da uzaklaşır.

Belki de Yeni Ahit'in anladığı şekliyle inanç anlayışını terk etmez. Yeni Ahit'te inanç (İbranilere Mektup 11:1) "umulana itimat" –*hypostasis*–, "görünmeyene kanaattir" –*elenchos*– şeklinde tanımlanır. *Hypostasis* Yunan felsefesinde kullanılan bir terimdir ve bu terimin Latince karşılığı *substantia*'dır. Vulgat tercümesini takip eden AV bu kelimeyi "cevher" (*substance*) olarak tercüme eder. Modern çeviriler, Pavlus kelimeyi bu anlamda kullandığı için, "teminat" şeklinde tercüme ederler, fakat İbranilere Mektubun yazarı Pavlus değildir ve "cevher" kelimesinin burada kastedilen şeye daha yakın olduğunu düşünüyorum (İbranilere Mektup 1:3'e de bakınız). Burada inanana, inancı nedeniyle bir şeye sahip olduğu söylenmektedir; ona o şeye nihai olarak erişeceğinden emin olduğu değil. *Elenchos* kanıt ya da delil demektir. Burada kastedilen şey, cevherin metafiziksel cevher, mantıki bir kanıt ya da bir bilim adamının ya da tarihçinin delil olarak adlandırabileceği anlamda bir delil olmadığıdır. Bu kelimeler normalde kavramsal süreçlere atıftır ancak buradaki bağlam, güçlü olmakla birlikte kavramsal argümanlarla erişilen, temelleri hakikatte sahte-betimsel edebî bir kabul zemini önermez.

Tertullian paradoksu hakkında ("imkansız olduğu için inanıyorum") ne düşünülürse düşünülsün, bu paradoksun tersi inancın kaynağını inanılana, ruhun sıkıcı yalnızlığına indirgemektir. İnanılan hali hazırda inanılmaya devam edilen şey demektir ve bu noktada artık zihni bir macera söz konusu değildir. Dönemin en tanınmış modern bilim adamları

böyle bir şeyin imkansız olduğunu ispatladığı bir zamanda havadan daha ağır bir makineyi havalandıran Wright kardeşlerin yaptığı şey İbranilere Mektup'un yazarının, Eski Ahit'ten vermeye devam ettiği örneklerin de gösterdiği gibi, inançla kastettiği şeye daha yakındır. İnanç yanılsamayı hakikate çeviren yaratıcı enerjidir. Böyle bir inanç rasyonel ve ideolojik olmayıp imgeselin diğer yanına aittir. İbranilere Mektup'un ayeti şu şekilde yorumlanabilir: "İnanç umut ve yanılsamanın gerçekliğidir". Umut ve yanılsama kelimelerinin her ikisi de daha fazla yoruma muhtaçtır.

Kitab-ı Mukaddes son yargılamayla biten, bir davacı ile bir de savunucu olan devasa bir mahkemede yargılanma metaforu etrafında temellenir. Eyüp Kitabı'nda davacı Şeytandır ve savunucu da (*go'el*) Eyüp tarafından öngerçek olarak kabul edilir (19:25); Yeni Ahit'te savunucu pek tabii ki Mesih'tir. Davacı özellikle geçmişi ve kişinin geçmişte yaptıklarını temsil eder. Her bir an geçtiği sürece potansiyel olmaktan çıkar, sonsuza kadar hakiki olmaya doğru yol alır. Cehennemin ağzı bir önceki andır ve geçen her bir an yaşam sona erene dek bir sonraki anın tahmin edilebilirliğini artırır. Dante'nin cehennemindeki canlar hayatın kişinin geçmişte yaptıklarının meblağında sonsuza kadar hapsedilmiş olduğu boyutunu temsil ederler. Bu boyutta kişinin şimdi ne olduğu ile geçmişte yapmış olduğu şeyler aynı şeye dönüşürler.

Yeni Ahit yazarlarının inanç ve sevgiyi birbirleriyle ilişkilendirmeleri umudu geleceğe atıftır ve hâlâ potansiyel halindedir. Kişi bazı spesifik şeylerle ilgili umudunu yitirebilir ancak geleceğin, geçmişin bizi yönlendirdiği beklentilerimizden daha fazlasını getireceği umudunu tamamıyla kaybetmek psikolojik olarak mümkün değildir. Yaşamın sonunda bu umut kırıntısı, zamanın ötesindeki bir yaşamda "geleceğin" ifade ettiği şey belirsiz olsa da, "gelecek" bir yaşam umudunu ortaya çıkarabilir. Emily Dickinson bize bütün umutların edebî ya da kurgusal şekillerde yazıldığını hatırlatır:

Umut dikkatle teftiş eder mi temellerini
Kendisini yapan yeteneği:
Kurgu bir ruhsatı mı var
Yoksa hiç mi yok.[11]

Şu halde "her şey mümkündür" yaklaşımıyla ve en inanılmaz varsayımlarda bile inançsızlığı erteleme geleneği ile edebiyat, umutla özel bir ilişkiye sahip dil şeklidir. Yeni Ahit bu umudun daha hayati bir erdeme analoji olduğunu ima eder; İbranilere Mektup'ta umudun kaynağı inançtır, Pavlus'ta inancın ve ümidin kaynağı, Korintoslulara Mektup I 13:7'deki "...her şeye inanır, her şeyi ümit eder..." ayetindeki sevgidir.

Yanılsamaya gelince, onun imgesel yazımdaki temel önemini vurgulamaya gerek yoktur. *Kral Lear*'daki Gloucester'in kör olması gibi bir sahneye hakikatte gerçekleşmediğini hatırlamaksızın tahammül etmek zor olurdu. Ancak durum bundan daha karışıktır, çünkü fiziksel olarak aslında mevcut olmayan şey manen mevcuttur. Daha evvel *The Tempest*'da kullanılan imgelemle bağlantılı olarak, oyunun yanılsamadan yaratılan bir gerçeklik olduğunu iddia etmiştik. Oyundaki bu gerçeklik bizlerin genellikle gerçeklik diye adlandırdığımız şeye karşılık arkasında hiçbir iz bırakmadan yanılsamada yok olan bir gerçekliktir. Böylesine yaratılan bir gerçeklik her ikisinden de unsurlar taşımasına rağmen ne özneldir ne de nesnel.

İki tür yanılsama vardır: Birincisi nesnel bir gerçeklik olmayı başaramayan olumsuz, negatif yanılsamadır; ikincisi ise yaratıcı bir çabanın gerçekleştirilebileceği beklenen bir şey, bir potansiyel olan olumlu, pozitif yanılsamadır. Freud dinle bağlantılı olarak "bir yanılsamanın geleceği"inden bahseder. Bunun anlamı dinin olumsuz bir yanılsama olduğudur. Din yanılsaması olumlu bir yanılsama olsa idi, Freud aslında kastetmediği bir anlamda haklı olurdu. Sadece olumlu yanılsamanın muhtemel bir geleceği olabilir. Gerçeklik sadece kendi

11 Emily Dickinson, *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson (1958), III, s. 1283.

şartlarında değişen bir şeydir. Bize kalırsa gerçekliğin geleceği çoktan gerçekleşti. Bir yanılsamayı fark etmek yanılsamanın geleceğini ortadan kaldırmak ve onu bir mevcudiyete çevirmektir.

Çağımızın pek çok şairinin geleneksel olarak geçişli olan fiillerin geçişsiz fiillere dönüştürdüğü kurnazca müşahede edilmiştir.[12] Örneğin Rilke yüceltmekten şiirin asıl eylemi olarak bahseder, ancak kendisi Tanrı, tabiat, kendi çağdaşlarından birini ya da nesnel hiçbir şeyi övmez. O sadece yüceltir. Aynı şekilde, geçen yüzyılın pek çok şairi toplumda giderek yaygınlaşan bir tavrı yansıtarak zorunlu olarak şuna ya da buna inanmazlar. Fakat bu şairler geçişsiz bir şekilde dogmatik olarak hiçbir şeye kapalı olmayan ancak geçişli bir şekilde her şeye inanmaya hazır olmanın, kolay inanırlığın tersi bir açıklık tavrını muhafaza etmeye inanırlar. Tanrı'nın var olduğunu ispatlamaya çalışmayı ve kanıtlarımıza inanmayı bırakır bırakmaz bu mevcudiyeti gösterim zorluğuyla karşı karşıya kalırız.

İnanca pek çok yaklaşım vardır. Kişi inanç nefret ve zulüm sonucunu doğurmadığı müddetçe herhangi bir inancı yargılamaktan çekinir. Ancak ortodoksi, fundamentalist ya da bunlar benzeri şekilde tanımlanan inanç tiplerinin seküler bir güç pozisyonu elde eder etmez toplumsal etkilerinde kinci olduklarını fark etmekten de kendimizi alamayız. Haber medyası açıkça bu türden dinî kuruluşlar üzerine bina edilen herhangi bir toplumun en kötü toplum olduğu prensibini sürekli bir şekilde tasdik etmektedir. Ateist ya da din karşıtı doğmalar üzerine bina edilen toplumlar da ortodoksi ile sapkınlık (ya da ayrılıkçılık) arasındaki aynı tezadı taşımaktadırlar; bu nedenle bu toplumlar zıt bir kutuptan başlamış olmalarına rağmen ortodoksi, fundamentalist diye adlandırılan toplumlarla aynı amaca ulaşırlar. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Bu nedenler içinde bu kitabı ilgilendirenlerden birisi bu

12 Erich Heller, *The Disinherited Mind* (1952), s. 126.

toplumların yanlış dilsel varsayımlar üzerine bina edildiğidir. Bu toplumların dile yaklaşımı kendi alanına ve kendi işlevine sahiptir ancak bir temel ilgiler çağında doktrin taraftarları ve sınırları çizenler efendiler değil daima hizmetçiler olmalıdır.

Bugün edebiyat eleştirisi teorisi orijinalde bir zamanlar Kitab-ı Mukaddes'e ait olan sorular üzerinde birleşmektedir ve soruları açıklamakta kullanmak için Kitab-ı Mukaddes hâlâ en berrak örnektir. Edebiyat eleştirisi teorisi için burada "kelimeler"den "Kelime"ye bir öğe değişiminin gerçekleştiği bir nokta vardır. Mallarmé ya da Lacan "Kelime"nin ne Kitab-ı Mukaddes ne de Mesih'in şahsı için olmadığını ve başka herkes için de bu şeyleri temsil etmek zorunda olmadığını söylerler. Ancak belli ki Kelime orada bulunmak zorundadır. O halde şu soru gündeme gelir: Kitab-ı Mukaddes'i sayısız temel edebiyat eleştirisi problemi için bir canlandırma olarak kullanırsak Kitab-ı Mukaddes'in tanrıcılığına ne dereceye kadar bağlı kalırız?

Bana öyle geliyor ki, Kelime ve Ruh gibi terimleri ciddiye almaya başlar başlamaz, içinde "bir" Tanrı'sı olan dinî bir görüş ile sadece bir insanı ya da tabiatı olan hümanistik ya da seküler bir görüş arasındaki biçimsiz "ya-ya da" tercih ikilemini çözeriz. Birkaç yıl evvel "Tanrı öldü" deyimi Nietzsche'nin eksantrik guru Zerdüşt'ünün öğretilerindeki bağlamından Hıristiyan teolojisindeki Pavlus'un (Filipililere Mektup 2:7) "fakat kul suretini aldı, ve insanların benzeyişinde olarak, kendini hali kıldı" ayetindeki "kenosis" kavramının aşırı bir versiyonuna dönüştüğü bir harekete taşındı. Ayet inkarnasyonu esnasında Mesih'in kendisini ilahi tabiatından ya da en azından insanınkinden ayrı ilahi bir tabiattan "kendini hali kıldı"ğını ileri sürmektedir. Bu şu anlama gelir: Gerçekte ölü olan bir insan özne ile bir ilah nesne arasındaki antitezdir.

---

13 Michel Foucault, *The Order of Things* (1971), II, v.

Michel Foucault bununla alakalı şu yorumda bulunur: "Belki de Tanrı konuştuğumuz cümleleri önceleyen bir şey olduğu kadar bilginin ötesinde bir bölgede değildir."[13] Yazarın kendisinin çıkarımı ne olursa olsun bana göre ifade konumuzla oldukça bağlantılıdır. Bu ifade Yuhanna İncili'nin girişinin kutsal bir bağlama yerleştirdiği şeyi seküler bir bağlama yerleştirmektedir. Yuhanna İncili'nin girişi her şeyin kendisiyle başladığı Kelimeyi, İsa'nın Baba ve Oğul metaforuyla açıkladığı girişin ardındaki güçle ilişkilendirir.

Kitab-ı Mukaddes'in tanrıcılığı bu bölümdeki araştırmamızdaki son nokta olan bir başka edebiyat eleştirisi problemini gündeme taşır. Eğer Yeni Ahit mitsel ve metaforik bir dilde yazıldı ise –şu an için bu düşünceye yapışırsak– o halde bu dilde ifade edilen başka her şeye niçin böylesine düşman gibi görünmektedir? Yeni Ahit'teki Kelime'nin bölme ve kesme metaforlarıyla ilişkilendirildiğini (Timoteosa'ya Mektup II 2:15) söylemiştik. Miti aşan temel bir hakikat bedeni üzerindeki bütün mitsel ilavelerden uzaklaşmaya teşvik ediliriz. Bu kitaba göre miti aşan yine mitin kendisidir, ancak başlangıçta İncil'e inananlar bu inançları sayesinde yaratıcı imgelemdeki (*mythopoeic*) gereksiz bir şeyden ve yönlendirilmemiş süreçlerinden kurtulduklarını düşünmüş olmalılar. O halde Yeni Ahit, bu kitabın başlangıcında atıfta bulunulan, mitin en ilkel niteliklerinden birini canlandırır ve ona eski gücünü geri kazandırır. Bazı hikayeler bir topluma ne bilmeleri gerektiğini anlatmakta özel bir işleve sahip görünmektedir; bu nedenle de böyle bir işlevi olmayan diğer hikayelerden ayrılmalıdırlar. Belki de pek çok konuda seküler edebiyata muhalif olması vasıtasıyla Kitab-ı Mukaddes kanonunun (listesinin) varlığı şu an bildiğimiz şekliyle "edebiyat" kavramının sınırlarını çizmede ve ana hatlarını belirlemede etkili olmuştur.

Burada kültür tarihindeki daha geniş bir bağlamın izlerine göz attık. Bu izler aynı bağlamda ileride Kitab-ı Mukaddes'in yerini açıklayacaktır. Sözlü imgelem hakkında onun ilk olarak bir tanrılar çağını şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

Bu çağ kendisini ilk olarak tanımlayabildiğimiz erken Sümer ve Mısır zamanlarından ta Virgil ve Ovid'in çağına kadar uzanan geniş bir sarmaldır. Virgil ve Ovid'in çağı ile birlikte çelişen sarmal Yeni Ahit'te çözülmeye başlar ve kendisini kademe kademe gelecek iki binlik yılın sözlü kültürüne doğru genişletir. Bu kavrama ait bir unsur Yeats'in tahayyülüne girer ve o üçüncü bir çağın başlaması gerektiği, bu üçüncü çağın bu çağı ilan edecek bir peygambere ihtiyaç duyduğu ve bu peygamberin de kendisi olduğu sonucunu çıkarır. Bu tasavvurun değeri ne olursa olsun, bu tasavvur Auden'in Yeats hakkındaki şiirindeki gibi, Yeats'i temel şairlerden biri seviyesine çıkaran "iyi yazmak" için muğlak bir "yeteneğe" sahip olması özelliği değil, kendi (ya da herhangi bir) şiirsel işlevini takip edebilmesindeki yeteneği idi.

Virgil ve Ovid zamanında tanrılar çağı temelde tektanrıcı bir hal almıştı. Ancak çağın tektanrıcılığı (BŞ 183, GC 114) Kitab-ı Mukaddes'in devrim niteliğindeki tektanrıcılığından tamamıyla farklı idi. Virgil ve Ovid'de Mesih'in karşılığı Sezar ve Augustus'du. Fakat bu şairler yine de tanrıların insanın yaratıcı hayal gücünün ilk meyveleri olduğunu fark etmeye başlamışlardı. Hıristiyan karşı hareketi Tanrı'yı tek yaratıcı, insanı yaratık ve insanın yarattıklarını da putlaştırılacakları korkusuyla karanlık bir hapishanede tutulması gereken yanılsamalar kıldı. Yüzyıllar geçtikçe tanrılardan romanlardaki karakterlere, şiirlerdeki metaforlara insanın yaratış silsilesi, önem ve gerçeklik bakımından düzenli bir şekilde yükseldi. Kitab-ı Mukaddes Tanrısı'nın kendisi her ne ise o olan ve oldukları şey olmayan insan yaratıkları diyalektiği artık tükendi. Emily Dickinson kıskanç Kitab-ı Mukaddes Tanrısı'nın acaba

> nihayet iade edecek mi bize
> el konulmuş tanrılarımızı

şeklindeki alaycı sorusunu gündeme getirmektedir. Yeats dahil birçok şair tanrıların çeşitli formlarda geri dönüşlerini selamlamaktalar ancak böyle bir döngü yine bir döngüdür.

Vico'nun "doğru bizim doğrulaştırdığımız şeydir" *–verum factum–* aksiyomuna edebiyat eleştirisinin temel bir aksiyomu olarak başvurmuştuk. Kitab-ı Mukaddes'in yapısı bu aksiyomun iki yönü olduğunu önerir: Kitab-ı Mukaddes ilk sayfasında Tanrı'nın gerçekliğini yaratışında göstermesiyle başlar ve son sayfasında insanın da bir katılımcısı olduğu yeni bir yaratışta da aynı gerçek gösterilir. İnsan, kurtarılmak vasıtasıyla ya da insanın tabiattaki aslından gelen aç gözlü ve yıkıcı unsurlardan ayrılması vasıtasıyla bu yeni yaratışın bir katılımcısı haline gelir. Bu iki yaratış tasavvuru arasında inkarnasyon yer alır. Bu hadise Tanrı'yı ve insanı ortak bir girişimde birbirlerinden ayrılamayacak bir şekilde birbirine kilitli varlıklar olarak takdim eder. Bu bir Hıristiyan görüştür ancak Buber[14]'in Yahudi geleneğinden kaynaklanan cevaplayıcı ve destekleyici "Sen"i imgelem açısından çok da farklı değildir. O halde inanç "Gerçekten bir Tanrı var mı?" türünde sorularla ve bu soruları aynı anlamsızlıklarla cevaplamak vasıtasıyla ortalığı doldurmakla gelişmez. Bunun yerine bir savaşı sadece geçici olarak durdurmak anlamındaki insan barışının ötesinde, özünde ve amacında sonsuz tebliğ edilmiş ya da mitolojik bir barış modeline, anlayışla çatışarak değil açıklayarak, anlayışı aşan bir barış eylemi, sözler ve diğer vasıtalar yoluyla geliştirilir.

14 Buber, *I and Thou*, çev. Ronald Gregor Smith, 2. bs. (1958).

İKİNCİ KISIM

BİR TEMA HAKKINDA ÇEŞİTLEMELER

Önsöz Yerine

B*üyük Şifre*'de geleneksel Hıristiyan Eski Ahit anlayışından bahsetmiştim. Buna göre Eski Ahit, karşıt modelleri (anti-tip) Yeni Ahit'te verilen modeller (tip) grubudur. Burada modeller semboller, karşıt modeller ise bu sembollerin işaret ettiği gerçekliklerdir. Şu an itibariyle artık bu model-karşıt model ayrımının şekil itibariyle mitsel-kerigmatik arasındaki ilişkiyle paralellik gösterdiği kolayca görülebilir. Fakat Eski Ahit'in tamamen modellerden oluştuğunu, Yeni Ahit'in de bu modellerin karşıt modelleri olduğunu ya da Eski Ahit dışında başka hiçbir modelin, Yeni Ahit dışında da başka hiçbir karşıt modelin bulunmadığını söyleyemeyiz. Tıpkı Eski Ahit kadar mitsel olan Yeni Ahit, kendi manevi anlayışının bir modelidir; iki ahitteki mitsel unsurlar bütün dünyadaki diğer mitsel emsalleriyle yakından alakalıdır.

Bu kitabın ikinci bölümü karşılaştırmalı mitoloji hakkında bir grup denemeden oluşmaktadır; denemeler şu dört temel ilgi etrafında şekillenir: Yaratma ve yapma ilgisi, sevme ilgisi, kendini devam ettirme ve çevreyi dönüştürme ilgisi –metaforik 'yiyecek' temasında ifade bulur– ile kölelikten ve sınırlandırılmaktan kaçma ilgisi. Denemelerin her biri bu endişeleri Kitab-ı Mukaddes'le ve edebiyattaki çeşitli temalarla ilişkilendirir (biraz gelişigüzel biraz da güçlü bir kişisel eğilim sonucu söz konusu temalar İngiliz edebiyatından seçil-

miştir). Bu denemelerde başlıca iki amaç gözetilmiştir. Birincisi, Batı dünyasının kültür tarihi içinde Kitab-ı Mukaddes'le edebiyatı daha yakından ilişkilendirmektir. İkinci amaç ise, "kendileriyle yaşadığımız mitler" şeklinde belli belirsiz tanımlanan şeyle genel olarak mitolojinin ilişkisini daha anlaşılabilir bir şekilde açıklamaktır. Bu ikinci amaç mitin üzerinde yoğunlaştığı kerigmatik temalar, yani modellerini karşılaştırmalı mitolojide bulduğumuz karşıt modellerdir.

Bir önceki bölüm bizi inanç ve sevgi gibi kelimelerin alanına soktu; belki de bu kelimeler dilde gereğinden fazla anlam taşımakta ve biraz da duygusallık hissi vermektedir. "Duygusal" kelimesi çocuksuluk anlamında kullanılan pek çok edebî tabirden biridir. Daha evvel işaret edildiği gibi bu, insanın her zaman işleyebileceği hangi türden olursa olsun bir ideolojiye tehlikesiz bir bağlanma günahıdır --aslında asli günahın en tehlikeli şeklidir. Daha önce sosyal sadakat ya da dinî ortodoksiler gibi ikincil ya da ideolojik ilgilerin "yaşam, özgürlük ve mutluluğu arama" gibi temel ilgilerin genellikle önüne geçtiğini, böylece temel yaşama ilgimize rağmen savaşa gitmeye devam ettiğimizi söylemiştim. Bunun çeşitli sebepleri bulunmaktadır. Bu nedenlerden bizi burada ilgilendireni "sözlü ifade etmeye dayanan ikincil ilgilerin ayırt edilebilir bir şekilde insani ilgiler olduğu ve insanlığın mahlukatın doruk noktası olduğu hissimizi geliştirdiği"dir. İştahımızı ve arzularımızı geciktirebilme, önemsememe ya da yüceltme yeteneği insanın üstünlüğünün daha ileri delilleridir. Bununla birlikte bilindiği şekliyle köle efendi ilişkisi, insanın tabiata olan üstünlüğünün başka bir boyutudur. Swift'in şaşkın Güliver'inin yolculukları esnasında yavaş yavaş keşfettiği gibi, insanın tabiata efendiliği insanı, insan türüne has bir özellik olan sadistçe bir kirlilikle birlikte, doğal olanın en gaddar yırtıcılık boyutuyla özdeşleştirme eğilimindedir ve bu eğilim bir sözlü ifade ürünüdür. Bu, insanın vahşetini aklileştirecek nedenler bulmadan vahşiliğin en alt seviyesine inmediği anlamına gelir.

İnsanların hayvanlarla ve hatta bitkilerle paylaştığı temel ilgilere odaklanmasındaki gibi mit, insanın tabiatla olan hakiki akrabalığıyla daha yakından bağlıdır. Kitab-ı Mukaddes sürekli bir şekilde insanın Tanrı'ya yabancılaşmasından ve insanın nihai kurtuluşu ya da Tanrı ile yeniden uzlaşmasından bahseder. İnsanın nihai kurtuluşu ya da Tanrı ile yeniden uzlaşması hareketi –temel ilgiler konusunda haklı isek– cennete ait orijinal çevreyi yeniden yapılandırmaya doğru giden bir şey, benzer bir kurtuluş ve tabiatla uzlaşı olmaksızın başarılamaz. Görebildiğimiz kadarıyla bu türden tam bir kurtuluş bütünüyle imkansızdır ve bu nedenle de daha önce tanımlandığı gibi dört başı mamur bir inanç incelemesi de imkansızdır.

Bu kurtuluş anlayışı Kitab-ı Mukaddes'in hayatın ölümden nihai bir ayrımının söz konusu olduğu nihai apokaliptik vizyonunun bir parçasıdır. Hayat ölümden bu kadar ayrı olduğunda ölüm, apokaliptik bir parodi şeklinde ortaya çıkar. Böylece hem elinizdeki kitap ve hem de bu kitabın selefi *Büyük Şifre* için oldukça gerekli kritik bir kavram olan "şeytani parodi" deyimi de ortaya çıkmış olur. Erken dönem Hıristiyan asırlarında Kutsal Kitap dışında temel mitoloji kaynağı klasik mitoloji idi. Bazı sıkı dindar Hıristiyanlar klasik mitlerin tamamını Kitab-ı Mukaddes'e ait gerçek mitlerin şeytani parodileri olarak kabul etmeyi denediler. Ancak şairler "tanrıların" gerçekte monoteist bir dinin Tanrı'sıyla yarış içinde olmayıp, insanlarla pek çok ortak yönlerinin olduğunu yavaş yavaş anlamaya başladıklarında, söz konusu mitler şeytani parodi durumundan olumlu analoji durumuna geçtiler. Böylece gentile tipler Eski Ahit tiplerine ilave edilir.

Burada *Anatomy of Criticism*'de "yerini değiştirmek" (displacement) olarak adlandırdığım prensip devreye girer. Yerini değiştirme prensibi, mitsel ve metaforik yapıların belirli kültürel durumlarda makullük, benzerlik ya da sıradan tecrübe isteği tarafından değiştirilme işlemidir. Edebî karakterlerin yeniden dirilme derecesi, gerçek mitin bedensiz tanrısından,

bedeninden tamamen ayrılmamış romantik kahramandan, çağdaş edebiyatı egemenliği altına alan ironik modun dünya karakteristiğine tamamen batmak arasında çeşitlilik arz eder. Bir kurgunun "yeri değiştirilmemiş" (undisplaced) varsayıma dayanan şeklinden bahsettiğimde, kurgunun imgesel iskeletini şekillendiren daha fazla yoğunlaşmış mit ve metafor yapısından bahsediyorum demektir. Yeri değiştirilmemiş yapılar bizi doğal çevrede hem kişilikle hem de nesnelerle metaforik ilişkileri olan tanrılara geri götürürler. Tanrılar hem bilinci hem de bedeni olan "ruhani" varlıklardır.

Bu kitabın ilk üç bölümünde okuma ve dinleme eyleminin zamanda hareket olduğu, farklı türde sözlü anlatımlarla başladık. Bu hareket kitabın sonunda nihayete erer ki bunu metaforik olarak "zaman tutulması" olarak adlandırdığımız şey takip eder. Bu noktada temel çabamız takdim edilenin eşzamanlı idrak edilmesine doğru yönlendirilir. Bir sonrasında ne geleceğini görmek için ileriye değil de aşağı, metaforik olarak yukarı baktığımız bir kaya üzerindeki kitabe gibi düz bir yüzeyin önündeyizdir.

Düz bir yüzey metaforu edebiyat eleştirisi eyleminin başlangıcını, adeta zaman hareketine kaldığı yerden devam ettiği ve edebiyat eleştirmeni sosyal bir girişimde ayrı bir nesne olmayıp, bu girişimin katılımcısı olduğu bir başlangıcı temsil etmektedir. Bu sosyal girişim içindeki fikir ayrılığının miktarı gelişimini yavaşlatır ancak bu da çok önemli bir durum değildir. Bir ordu düşmanlarından ziyade kendi çavuşlarına ateş eden askerlerin sayısından dolayı ordu oluşundan bir şey kaybetmez. Daha önce ileri sürüldüğü gibi düz bir yüzey temsili, Derrida'nın metaforik dinleyicinin metaforik seyirci olmak için özgür bırakılması *–ecriture–* terimiyle kastettiği şeylerden birisidir.

İlk idrakin düz yüzeyi edebiyat eleştirmeni sahneye girer girmez üç boyutlu bir hal alır ve bağlamsal, metinler arası, altta yatan anlam gibi bir boyutlar çeşitliliği açılmaya başlar. Muhtemel ilişkiler sonsuzluğunda kişi "bu bizi nereye götü-

rür?" sorusuna doğal olarak kendisini hakiki bilgiye yönlendirecek kesin bir istikamet gösteren bir tür cevabı tercih edecektir. Beni ilgilendiren istikamet edebî eserleri, kullandıkları teamüller ve janralar vasıtasıyla eşgüdümlü bir edebiyat görüşüyle ilişkilendiren bağlamsal boyuttur. Böyle bir görüş, görüşün tarihî olarak mitolojiden gelişini ortaya çıkarır ki bu mit için bağlamsal terimdir. Bu kitabın gelecek bölümleri Borges'in ifadesiyle "çatallaşan yollar bahçesi"ne, karşılaştırmalı mitolojide karşılaştığımız, edebiyatı ileri analojilerin ayrılmaz bir bütünü olarak ilave ettiğim, yankılar ve benzerlikler kaosuna dalar. Bundan beklentim, temel ilgilerle ve kerigmatik biçimle bağlantılı tutarlı hayat tarzlarının mitin sonsuz ihtimallerinden nasıl ifşa edeceğinin bazı işaretlerini göstermektir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Birinci Çeşitleme: Dağ

Kitab-ı Mukaddes'in, imgelemin edebiyatta ve mitolojide meydana getirdiği aktif ve yaratıcı tepkiyi talep ettiğini ileri sürüyoruz. Böylesine aktif ve yaratıcı bir tepki talebinde bulunan inanç, tarihî gerçekliklerden sapmayı bir şart olarak kabul etmek zorundadır. Kitab-ı Mukaddes "kendisiyle yaşadığımız mitler"in varoluşsal şekli üzerine de kafa yorar. Kitab-ı Mukaddes'te asgari bir *"spekülatif"* mit oluşturma ya da şeyleri mitolojik terimlerle açıklama ya da aklileştirme çabası mevcuttur. Yönümüzü Yeni Ahit'ten, Yeni Ahit yazarları ile aynı dönemde ya da kısa bir süre sonra yazılmış Gnostik yazılara çevirdiğimizde yazımların şeytan ve melek kataloglarıyla, aeonları ve yayılımlarıyla, Barbelos ve Ialdabaoth kavramlarını kullanmak suretiyle böylesi bir çaba içinde olduğuna tanıklık ederiz. Eski Ahit ile sahte yazımların (*pseudepigraphic*) pek çoğu arasında da bu kadar belirgin olmamakla beraber benzer bir zıtlık vardır.

İncillerin açık ve kati ana çizgilerinin, bütün mitlerin üstünde bir gerçeği temsil edici olarak Batı dünyası üzerinde nasıl derin etkiler bıraktığını anlamak ya da bundan başka hiçbir mit bulunmamalı prensibini muhafaza etme mecburiyeti duygusunu ya da Hıristiyan tavrının özgünlüğünü anla-

mak da hiç zor değildir. O dönemlerde böyle bir prensibi yapılandırmanın tek yolu Hıristiyan hikayesinin bir mit olduğunu yalanlamaktı. Sözlü teoride bu tavrın yarattığı karışıklıklarla hâlâ uğraşmaktayız. Daha sonra konu genelde mitolojileri aşkın ideolojilere dönüştürmeye eşlik eden katı bir hoşgörüsüzlüğü beraberinde getirdi.

İkinci kısmın önsözünde Kitab-ı Mukaddes'e ait olanla Kitab-ı Mukaddes'e ilave edilen mitolojiler (genellikle klasik mitolojiler) arasındaki benzerliği kısaca özetledik. Eğer Kitab-ı Mukaddes mitolojilerini doğru, klasik mitolojileri yanlış olarak kabul edersek, o halde bu ikisi arasındaki benzerlikleri açıklamanın tek yolu olarak, klasik mitolojileri Kitab-ı Mukaddes mitolojilerinin şeytani parodileri ya da belki de Düşüş'ten sonra insanın karışık hatıraları tarafından doğurulmuş peri masalları olarak adlandırmak gerekir. Bu şeytani parodi fikri yüzyıllarca Hıristiyan görüşünün temelinde gizli bir şekilde varlığını sürdürdü. Hatta on yedinci yüzyıldaki Cowley zamanında bile "şeytan Apollo" hakkında kehanetler işitiriz.[1] Ancak klasik mitolojilerin Kitab-ı Mukaddes mitolojisinin şeytani parodileri olduğu fikrine rağmen klasik mitolojinin Hıristiyan mitolojisine bir tür ilave ya da kontrpuan olduğu şeklindeki daha liberal bir klasik mitoloji anlayışı kısa sürede kendisini yapılandırır. Rönesans, Hıristiyan miti ile Kitab-ı Mukaddes mitleri arasındaki her benzerliğe vurgu yapan ve klasik mitleri şeytani parodiler olarak değil de olumlu analojiler olarak kabul eden Ovid'in *Metamorphoses*'ı ve diğer klasik mit kaynakları hakkında ihtimamla hazırlanmış yorumlar üretti. Milton'la aynı dönemde yaşamış Giles Fletcher şöyle der:

> Deucalion'un adında boğulduğunu görmeyen
> (yeryüzü adamlarını, deniz kıyılarını kaybettiğinde)
> Yaşlı Nuh; ve Nisus'un kilidinde, şöhreti
> Şimşon'un hâlâ canlı; ve çok evvel
> Phaethon'unkinde, yandığım düşüşüne bak:

1 Cowley, "On the Death of Mr. Crashaw", s. 22.

Fakat cehennemi yendi, tekrar gidip getirmek için
İblis bir ölümle bakire dulunu
O sırada başka bir Orpheus hayal ediyordu şairlerin uydurmalarını.[2]

Ovid'deki, Deucalion ve Pyrrha'nın hayatta kaldığı, dünya çapında bir tufan hikayesi Tekvin'deki Nuh hikayesine olumlu bir analojidir; "Nisus'un bozulmuş saçı" hikayesi, Papa'nın *The Rape of the Lock*'unda andığı gibi, Şimşon efsanesine benzerlikler içermektedir; Phaethon'un düşüşü hikayesi Adem'in düşüşü hikayesine bir analojidir, bu nedenle Fletcher Phaethon'un düşüşüne kendisinin de Adem'in bir oğlu oluşu sıfatıyla kendi düşüşünün bir simgesi olarak esef edebilir. Orpheus'un gelini Eurydice'ı geri almak için cehenneme inişi, İsa'nın cehennemi rahatsız etmesine ve gelini Kiliseyi kurtarmasına bir analojidir. Son ifade, kendi hikayelerinin doğruluğunu resmî olarak yalanlayarak klasik yazarları haraca bağlayan Hıristiyan şairlerin geleneksel nankörlüğüne bir örnektir. Orpheus tabii ki kendi macerasında başarısız oldu. Bu gerçek *Yitik Cennet*'in (*Paradise Lost*) üçüncü kitabına yazılan girişteki bir dizenin temelini oluşturmaktadır: "Orpheon'un lirinden başka notalarla."

Aynı türden farklı ve daha gizli bir gerginlik *Cennet*'in (*Paradiso*) temel bölümlerinden birincisinde ortaya çıkar. Bu bölümde Dante bir flüt çalma yarışmasında Apolla'ya (Olimpiyalılar zavallı kaybeden yaratıklar oluşlarıyla meşhurdurlar ancak Apollo kaybetme özrünü bile kabul etmezken) meydan okuduğu için canlı canlı derisi yüzülen Marsyas gibi mucizevi bir tür ot yiyerek Deniz Tanrısı'na dönüşen Glaucus gibi klasik imajları kullanır. Şeçilen imajlar oldukça kusursuzdur: Marsyas cennette et giysisinden soyunmayı, Glaucus yeni ve bilinmeyen bir maddeye dalmayı simgeler. Ancak aynı imajlardaki gülünç dokunuş olumsuz bir analojiye ya da şeytani parodiye, bu karakterlerin Hıristiyan anlayışındaki orijinal bağlamlarına, bir ip ucu içermektedir.

2 Giles Fletcher, *Christ's Triumph over Death*, s. 7.

Hıristiyanlığın dogmatik engellerinden sakınmak ve klasik mitleri bütünüyle edebî ya da imgesel bir bağlamda kullanmak şairler için çok daha kolaydı. Bu tavır, telmihler tanıdık gelmediğinde neye telmih yapıldığını arayıp bulmanın ötesinde, bir kural olarak birazcık yoruma ihtiyaç duymasına rağmen sıradan bir işlem haline geldi. Daha ihtimamlı hazırlanmış aletler bir sonraki bölümde ilgilenilecek bir Eros kültüne giriş sağlar. Eros kültü, Mesih ve Bakire'ye karşılık olan Sevgi Tanrı'sı ve Venüs'ü ile Hıristiyan temalarının yakın ve ayrıntılı bir kopyasıdır.

Başka bir yerde Milton'un *Paradise Regained*'indeki açıkça halkı cahil bırakma taraftarı bir pasajında kullanılan bir edebiyat eleştirisi tavrını açıklamaya çalıştım. Bu pasajda Şeytanın İsa'yı bir Yunan filozofuna dönüşmesi için baştan çıkarmaya çalıştığından ancak İsa'nın Eski Ahit kültürü dışında diğer kültürlerle ilişkili olmayı reddettiğinden bahsedilir. *Paradise Regained*'deki ana tema ayartmanın manevi boyutudur. Pasajda İsa zihnini Şeytanın aldatıcı dünyasından tamamıyla ayırır. İsa bunu bir kez başardığında ve kendi mesihî görevinin tabiatını tanımladığında, şeytani olana ayrılmaz biçimde bağlı olmayan insanî her şeyi kurtarma işine başlayabilir. İsa Eflatun'u ve Aristo'yu peygamberî gelenekten dışladığı için Milton onları inceleyebilir. Aynı şey klasik mitoloji ve edebiyat için de geçerlidir.

Yüzyıllar boyunca Kitab-ı Mukaddes temaları ile klasik temaları birlikte ele almada aşırı titiz bir tavır sergileme zorunluluğu vardı. Spenser yirmi ikinci *Amoretti* sonesinde Hıristiyan *Lent*'ine atıfla başlar ve bizi birden bire azizlerle, sunaklarla, kurbanlar ve benzerleri ile karşılaşacağımız bir binaya götürür. Bina bir Hıristiyan kilisesi değil, şairin zihninde inşa edilmiş Venüs tapınağıdır ve bağlılık simgesi de Venüs'ün sevgilisidir. Ancak iki mitsel gelenek duygusu oldukça belirgindir. Başka bir yerde Spenser Eros tabirinde aşk ve güzellik ilahileri yazar. Daha sonra bu ilahilerin genç ve olgunlaşmamış eserler olduğunu açıklar ve bunlara açık-

ça Hıristiyan temalarıyla birleştirilen, semavi aşk ve güzellik ilahilerini ilave eder.

Milton bir Hıristiyan şiiri olan ilk *Nativity Ode*'unu, büyük bir şairin sorumluluklarını belirleyen –bu büyük şairin kendisi olacağı oldukça barizdir– Latince bir şiirle birlikte arkadaşı Diodati'ye bizzat kendisi gönderir. Böylesi bir şairin hayatı tamamıyla pagan terimleriyle tasvir edilir. Bu şair Pisagor gibi, "gözleri kararmadan evvel" peygamber Tiresias gibi yaşar ve kendisini canı tamamıyla Venüs'e adanmış kutsal bir din adamı olarak kabul eder. *Nativity Ode*'da Mesih'in doğumuyla feshedilen sahte tanrılar arasında pagan tabiat ruhu "Genius" vardır. Ancak Milton *Arcades, Lycidas, Comus* gibi doktriner olarak daha az Hıristiyan içeriğe sahip erken dönem şiirlerinde Genius, hayırsever ve imgesel olarak da oldukça gerçek bir karakter olarak takdim edilir.

Daha sonra Boileau ve benzer edebiyat eleştirmenlerinin etkisi ve bu edebiyat eleştirmenlerinin Hıristiyan mitolojisinin seviyesinin şiir açısından çok yüksek, diğer mitolojilerin seviyelerini ise çok düşük ve saçma bulan görüşlerinin gelişimiyle yeni bir tür sekülerleştirme dönemi başlar. Bu tavır Dryden ile Johnson arasındaki döneme rastlayan İngiliz şiiri dönemini etkilemiştir. Ancak bu tavrın kurgu nesirdeki etkisi çok daha uzun süreli olmuştur. Kurgu nesir gittikçe realistik olmaya başlar. Bu anlatılan hikayelerin şekillerinin açıkça değilse de zımnen mitleşmesi anlamına gelmektedir. Romantik dönemde şiir ve nesir çok daha belirgin bir şekilde çeşitlenmişti. Kurgu nesirde anlatılan hikayelerin mitolojik yakınlıkları edebiyat eleştirmenlerince büyük oranda görmezden gelindi ya da ihmal edildi. Bu arada şiirde Hıristiyan mitolojisi ile klasik mitoloji birbirleriyle imgesel bir denklik, eşitlik kazanmaya başladılar.

Şiirin kendi kendine en yüksek anlam seviyelerine ulaşamayacağı ve alegorinin şairlerin bu görüşle uyuştukları araçlardan biri olduğu şeklindeki yaygın kanaatlerden bahsetmiştim. Romantik dönemlerde edebiyat eleştirisi teorisinde

genellikle sembolün alegoriye yeğlendiği "alegori" ile "sembol" arasındaki mevcut tezat, edebiyatın kendi evreni içinde yarattığı ve yaşadığı ve kendi koşulları oluştuğunda diğer sözlü şekillere doğru ilerlediği ya da bu şekillerden geri çekildiği yolunda bir kanının temellerini attı. Tam tersine, realistik kurgunun gelişimine realistik kelimesinin ima ettiği bir varsayım eşlik etti. Bu varsayıma göre sıklıkla edebiyata ve edebiyat eleştirisine özgü hastalıklar oldukları farzedilen hayali olma, kendi isteklerine düşkün olma, kendi içinde büyüme, ukalalık, seçkinlere hitap etme gibi şuçlamalara dönüşmekten sakınacak ise edebiyatın dışarı çıkmaya ve edebî olmayan dünya ile karışmaya ihtiyacı vardır. Bu tavır Edmund Wilson'un *Axël's Castle*'ında hâlâ güçlenmeye devam etmektedir. Ancak bu tavra daha evvel Oscar Wilde tarafından özellikle "The Decay and Lying" adlı makalesinde büyük bir cesaret ve etkileyicilikle karşı çıkılmıştı.

Freud'daki rüyalar gibi, edebiyat eserleri yoğunlaşma ve yer değiştirme karşıt prensiplerini takip ederler, ancak bu prensiplerin edebiyattaki işlevleri rüyalardaki işlevlerinden daha farklıdır. Edebî bir bağlamda yer değiştirme prensibi mitsel bir yapının daha inanılırlık ve sıradan tecrübeye uyarlanması yönünde değiştirilmesi anlamına gelir. Bu şekilde bir heykelin canlandığı *Kış Masalı*'nın (*Winter's Tale*) son sahnesi daha inanılır bir açıklama ile yer değiştirir. Buna göre aslında oradaki bir heykel değildir; heykel sanılan şey gerçekte on beş yıl boyunca gizlenen ve bu süre zarfında hareket etmeden durmaya çalışan Hermione'dur. Yoğunlaşma ise yer değiştirmenin tersi yönünde bir harekettir. Yoğunlaşmada sıradan tecrübedeki benzerlikler ve ilişkiler metaforik özdeşliklere dönüşürler. Sevdiğini düşündüğü kişinin kalbini kıran kıskanç ve mütehakkim bir aşığı gören herkes bir çiçeği çürüten paraziti hatırlayabilir ancak Blake'in "Sick Roses" tek bir metaforda, yoğunlaşma işleminin mümkün kıldığı, iki şeyi birlikte verir. Betimleyici bir bağlamda Kitab-ı Mukaddes ya da klasik mitolojiye açık bir kinaye yoğunlaşıcı bir imajdır. Bu gelişigüzel ya da kasıtlı bir şekilde uyumsuz bir telmih olabi-

lir ancak bize hâlâ edebî bir yörüngede olduğumuzu hatırlatma işlevini görür.

Rusya'da Stalin'in teşvik ettiği sosyalist gerçekçilik hareketinde, ideolojinin bütün bir edebiyatı kendi saplantılarının alegorisine dönüştürmeye çalışmasında yer değiştirme prensibinin en uç şeklini görürüz. Yoğunlaşmanın en uç şeklini muhtemelen *Finnegans Wake* temsil eder. Eserde ardışık bir anlatım bulunmaksızın, büyük bir kelime bütünü ve biri diğerini yankılayan sözlü sesler yer alır. Okuyucusu ne denmek istendiğini eserin dizim yapısında bulmaya zorlanır. T.S. Eliot bir tane *Finnegans Wake*'in muhtemelen yeterli olduğuna, erebildiği bütün birinci sınıf yaratıcı gücü felce uğratan bu tür bir ideolojik zorbalığın yetip arttığını söyler.

Tanrılar dünyası diye adlandırdığımız özel bir insan kategorisine ait, olağanüstü bir insan evreninin ortaya çıkışını temsil etmek için edebiyatın bir bütün olarak bu iki uç nokta arasında yer aldığını varsaymak edebiyat eleştirisi açısından tamamıyla anlaşılabilir olmalıdır. Batı dünyasına göre bu evrenin tam ortasında yer alan Kitab-ı Mukaddes, mit ve metafor evreninin genel bir yapıya sahip olduğunu ve basitçe sonsuz bir şekilde boş umutlar veren yankı ve benzerlikler kargaşası olmadığını göstermek için kullanılabilir. O halde bir sonraki mantıki adımımız edebî kozmoloji olarak adlandırılabilecek bir alana girmeye cüret etmek olacaktır.

Kozmoloji genellikle felsefeyle ilişkilendirilen bir konudur. Whitehead'in *Process and Reality* adlı eserinin alt başlığı "kozmoloji üzerine bir makale" şeklindedir. Ancak Whitehead'in felsefi sistemlerin arkalarında genellikle çok daha basit ve saf bir şey gizlediklerini söylediğini alıntılamıştık. Bu konuda Bertrand Russell daha da açıktır. O şöyle der:

> Her filozofun dünyaya takdim ettiği resmî sistemine ilaveten, kendisinin bile çok farkında olmadığı daha basit başka bir sistemi daha vardır. Filozof bu sisteminin farkında olsa idi muhtemelen bu sistemin çok etkili olmayacağını fark ederdi. Bu nedenle filozof bunu gizler ve kendi sisteminin ham hali ol-

> duğuna inandığı ve ileri sürdüğü sistemin çürütülemeyeceğini düşündüğü için başkalarından kabul etmelerini istediği daha sofistike bir şey ileri sürer.[3]

Bana öyle geliyor ki edebiyat eleştirmeninin görevlerinden biri çok etkili olmayacak ahlaksızca çıplak bu resmî sistemlere eğilmektir. Örneğin kozmolojiler, bizi yukarı çıkaran ya da aşağı indiren, bir eli diğerine zıtlaştıran, içeriye ya da dışarıya bakan, ileri ya da geri giden metaforlardan bina edilmişlerdir. Nadiren şairler bu türden naif metaforik yapıları tasarlarlar ancak metaforik bu yapılara, şiirlerine hayran olanlar bile, sadece şaşkın şaşkın bakakalırlar. Poe'nin *Eureka*'sı ve Yeats'ın *A Vision*'ı buna örnek verilebilir.

Valéry'nin *Eureka* üzerine çok zekice yazdığı makalesi kozmolojinin metaforik iskelet yapıyla edebî bir imgelem ürünü olduğuna, her ne kadar daha evvelki dönemlerde olgunlaşmamış sistemler bile çevreye bir spekülasyon formu olarak kolayca yansıtılmışsa da *Eureka, içeri ve dışarı soluma* ya da döngüsel bir metafor üzerine bina edilir. Bu Eflatun'un *Devlet Adamı*'ndaki kontrol ve serbest bırakma değişim mitine ya da Hindu mitindeki Brahma'nın günleri ve gecelerine benzer.

Üçüncü bölümümüzde, bir *mythos* ya da anlatım hareketinin sonunda bizi "temasal hareketsizlik"e ya da o noktaya kadar izlediğimiz şey konusunda eşzamanlı bir anlayışa ulaştırdığını görmüştük. Edebî yapılar için genellikle bu eşzamanlı tepkiyi tanımlamak için vizyon metaforlarını kullandığımızı söyledik. Ayrıca ilerlememize sebep olacak başka bir anlatım kalmadığında, perspektifimizin aşağı-yukarı şeklinde dikey bir modele kaydığını da söyledik. Bu değişimden *axis mundi* ana metaforu yani evrenin tepesinden dibine doğru uzanan dikey bir hat ortaya çıkar.

Evrenin dünya merkezli olduğunun düşünüldüğü zamanlarda *axis mundi* için bilimsel bir rol söz konusu idi, ancak bu bilimsel rol şu an için söz konusu değildir ya da en

3 Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy* (1945), 23. Bölüm.

azından tartışmaya ehil olduğum alanlar içinde böyle bir şey bulunmamaktadır. Bu kitabın amacı için *axis mundi* sadece sözlü bir evrene taalluk etmektedir. Ancak bu sözlü evreni canlandırmak için kullanılan imajlar semaya tırmanmayı ya da yerin veya denizin derinliklerine inmeyi önermektedir. Hayal gücü sürekli olarak evrenin üstünde ikinci bir dünya ve altında üçüncü bir dünyanın yer aldığı orta bir dünyayı oluşturduğunu varsayar. Bir çok niteliği ile yukarı çıkma imajlarının bilincin yoğunlaştırılması ile, aşağı inme imajlarının da bilincin fantazi ya da rüya gibi başka farkındalık şekilleri ile desteklenmesi ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Yukarı çıkış için kullanılan en yaygın imajlar merdivenler, dağlar, kuleler ve ağaçlardır. Aşağı iniş için kullanılanlar ise mağaralar ya da sulara dalmak imajlarıdır.

Tekvin Kitabı 28. bölümde geçen Yakup'un merdiven rüyası, yakın bağlamında bu kitapta İsrail kavmine muhteşem ve sayısız yeni nesillerin vadedildiği pek çok vizyondan sadece bir başkasıdır. Ancak bu vizyon, kendi lafzî anlamını sınırsız bir şekilde aşan sembolik sezgilere haizdir. Hikayeye göre Yakup Luz adı verilen bir yere gelir ve başını bir taşa koyarak uyumak için yere uzanır. Belli ki, tıpkı bizim gibi, Kitab-ı Mukaddes yazarı da rüya görmenin beyinde gerçekleştiğini varsaymaktadır. Geleneğe inanacak olursak Yakup'un başını koyduğu taş hâlâ Westminster'da tahtın altında yatmaktadır. Yakup uykusunda AV ve diğer tercümelerde adlandırıldığı şekliyle yeryüzünden semaya doğru uzanan, üzerinde semaya çıkan ve aşağıya yeryüzüne inen meleklerin olduğu bir merdiven görür. Aynı çeviriye göre Yakup sabahleyin uyandığında "bu ne kadar ürkütücü bir yerdir" der. Tabii ki Yakup bu sözle bu yerin ne kadar kutsal bir yer olduğunu kastetmektedir. Kutsal kelimesi bir anlamda huşu ya da korkudan kaynaklanmaktadır. Yakup rüyasında gördüğü yeri Tanrı'nın evi ve semanın kapısı diye adlandırır ve burada bir sunak inşa edeceğine dair yemin eder. Yakup bu yerin ismini Luz'dan Tanrı'nın evi anlamındaki Beytel'le değiştirir.

Böyle bir hikayenin geçmişi doğal olarak kutsal bir taş ya da bir grup taşa yer veren İsrail öncesi kutsal bir mevkiye aittir. Hikayenin bu önceki versiyonunda Yakup'un başını koyup uyuduğu taş, dünyanın başka yerlerinde ve o bölgede hâlâ bulunabilen tarih öncesi dönemlerden kalma bir tür taş anıta ait olabilir. Geleneklerin bu türden anıtlar ile bilmediğimiz semavi bedenlerin hareketleri arasında bir bağlantıyla meşgul olup olmadığını bilmiyoruz. Kitab-ı Mukaddes anlatımcısı Kitab-ı Mukaddes'e has amaçlar nedeniyle Kitab-ı Mukaddes öncesi bir külte ait mevkiin devralınmasını tasvir etmektedir ancak anlatımcının mevkiinin orijinal bağlamıyla daha derine inen bir ilgisi yoktur. Bununla birlikte süreç muhtemelen Kuzey Avrupa'da yüzyıllar sonra Hıristiyan kiliselerinin pagan kutsal mevkileri üzerine bina edilmelerinin habercisidir.

Rüyadaki merdiven semaya dayanan değil semadan inen bir merdivendir. Bu merdiven insan yapısı değil, insana ulaşmayı isteyen bir ilahi irade imajıdır. Dahası, merdivendeki melekler her iki yöne doğru, aşağı ve yukarı gidip geliyorlar ise bu merdivenin aslında bir el merdiveni değil de binalara has olan sabit bir merdiven türü olduğu akla gelir (BŞ 244, GC 158). Son olarak, Yakup burayı Tanrı'nın evi olarak adlandırmış olsa da orada bir tapınak değil sadece bir sunak inşa etmiştir. Sunak da yer ile sema arasında bir bağlantı imajıdır, ancak bu bağlantıdaki insani yönü ikinci dereceye iten bir imajdır. Sonuç olarak bize ulaştığı şekliyle hikaye, Kitab-ı Mukadddes'in gördüğü şekliyle, Yakın Doğudaki eski dinlerin çoğunluğunda bulunan bir imajın kabul edilebilir bir uyarlamasıdır. Putperest ya da İsraili olmayan bağlamlardaki benzer imajlar ise kabul edilmiş olanın şeytani parodileridirler.

Mezopotamya şehirlerinde şehrin tanrısı adına inşa edilen tapınak genelde şehir merkezinde yer alırdı ve en yüksek bina idi. Bu nedenle bu tapınak sembolik olarak üzerinde yaşadığımız yeryüzü ile genelde semada ya da semanın da ötesinde olduğu varsayılan tanrılar dünyası arasındaki bağlayıcı

halka olurdu. Mezopotamya'da bu türden tapınaklar genellikle ziggurat diye bilinen, çok katlı ve her bir katın kendi altındakinden çıktığı bina şeklini alır. Bu farklı katlar merdivenle birbirlerine bağlanırlar. Merdiven genellikle helezon şeklinde merdivenlerdir, böylelikle çıkış sarmal bir hareketle mümkün olur. Sadece üç katlı olmasına rağmen, Süleyman Tapınağı'nda da helezon merdivenler vardı (Krallar I 6:8).

Herodot, Babil ve İran'daki daha ihtimamla hazırlanmış tapınaklardan bahseder. Yedi katlı bu tapınakların her bir katı belki de güneş ve ay dahil bütün gezegenleri sembolize etmek için farklı renklerde yedi merdivenli idiler. Tepede Tanrı gelininin Tanrının inişini beklediği yeri temsil eden bir oda bulunmaktaydı. Buradaki sembolizmin söz konusu yönüne ileride değineceğiz. Gelin odası, ilgili iki grup metafor olduğuna işaret eder: Birinci grup akıl merdiveni olan kozmolojik, diğeri ise aşk merdiveni olan cinsel metaforlardır. Bizi burada bu metaforlardan ilki, yani akıl merdiveni ilgilendirmektedir.

Mısır'daki merdiven şeklindeki piramitler semalara yapılan benzer bir sembolik referanstırlar. Piramit metinlerinde bir merdivenin semaya yükselişi Firavun'un ölümünden sonra tanrılar alemine yapacağı yolculuğun önemli bir evresi idi. Mısır'da ölülerin yargıcı tanrı Osiris ve onun en eski takma adlarından birisi "merdivenin tepesindeki tanrı" idi. Bu deyim merdiven çıkarken en önemli adımın en son adım olduğuna işaret eder; Yunancada merdiven için kullanılan *klimax* kelimesi de bize bu noktayı hatırlatır. Bir Mısır ritüelinde kayda değer bir yeri olan merdiven doğrultma eyleminde merdiven, kozmolojik bedenin omurgası ile özdeşleştirilir.[4]

Bu mitlerde vurgu temelde insan yapısınaymış gibi görünmektedir. Tapınakları ya da kuleleri semayı işaret eden ve semaya en son girişi akla getiren bir formda inşa eden insandır. Tekvin'deki başka bir hikayede alay edilen vurgu da bu-

4 Osiris için bkz. *The Book of the Dead*, çev. Sir E.A. Wallis Budge (1953), xxxv. Mısır ritüeli için bkz. Theodor H. Gaster, *Thespis* (Anchor Books ed., 1961), s. 396.

dur (Tekvin 11). Hikaye, Babil Kulesi hakkındadır; kuleyi inşa edenler semaya ulaşmayı düşünmüşler ancak konuşmaları farklı dillere bölününce planlarını terk etmek zorunda kalmışlardır. Tekvin hikayesindeki Babil kelimesi şaşkınlık anlamına gelen *balal* kelimesinden gelir ancak Babil aslında Yakup'un rüyasındaki yeri adlandırdığı "Tanrı'nın kapısı" anlamındadır. Sema ile yeryüzü arasındaki ana bağlantı imajı ile bu imajın şeytani parodisi ya da ironik eksikliği arasındaki tezadın dilin kullanımına bağlı olduğunu fark ederiz. Burada sadece Kitab-ı Mukaddes'teki her vahiy imajının kendisiyle birlikte şeytani bir parodiye ya da karşılığa sahip olduğu prensibiyle ilgileniyoruz. Strindberg'ın bir oyununda –*The Keys of Heaven*– en son sahne Babil Kulesi'ni Yakup'un merdiveniyle karşılaştırır. Burada oyun kahramanı Babil Kulesi'nden kaçarak Yakup'un merdivenine tırmanır.

Ne Babil ne de Beytel'de görülen merdivenin helezonik ya da dolambaçlı bir yapıya sahip olduğu açık bir şekilde söylenmez ancak Brueghel'in Babil tablosunda ve Blake'in Yakup'un rüyasında merdivenler bu şekilde tasvir edilmektedir. Her halükarda elimizde merdivenler, kuleler, sarmal ya da helezoni merdivenler gibi hepside sıradan varlık seviyesinden daha yüksek bir varlık seviyesi ile bağlantı kurma sembolik anlamına sahip bir grup imaj bulunmaktadır. Üzerinde yaşadığımız yeryüzü dağlar vasıtasıyla semaya bağlanmış gibi görünmektedir ve yüksek yapılı tapınakların ya da kulelerin sembolik dağlar oldukları oldukça açıktır. Burada kutsal hac yolculuğu yapılan yerlerin dağların tepelerinde, genellikle sarmal bir rotada yapılmalarının dünya çapında bir uygulama olduğu ortaya çıkar. Bu türden sarmal bir çıkış İngiltere'de Glastonbury Tor için de iddia edilir[5] ve Mezmurların sonu, özellikle de AV'de "mevkilerin şarkısı" olarak başlayan Mezmurlar aynı tören alanına aittir (BŞ 244, GC 158). Özellikle Kudüs sembolik olarak dünyanın en yüksek noktasıdır. Geri dönen İsrailliler için Kudüs'ten ayrılmak, İn-

5 Glastonbury Tor için bkz. Geoffrey Ashe, *Avalonian Quest* (1982).

giltere'de bir öğrencinin Oxford'dan ya da Cambridge'den ayrılması kadar imkansızdır.

Axis mundi imgeleminin başka birçok türü vardır. Bunlardan birisi yeryüzünde kök salmış, dalları yukarıda dünya-ağacıdır. Bir bakıma sanki burada Eden bahçesindeki hayat ağacına atıfta bulunulmaktadır. Bu ağacın semaya ulaşmak için olduğu söylenmez ancak açık bir şekilde ağaç insanın cennetten düşüşünde kırılan yeryüzü ile sema arasındaki bağlantı ile alakalıdır. Bu dünya-ağacının Hezekiel tarafından Asur ve Babil dünya imparatorluklarıyla ilişkilendirilen, İşaya ve başka bir yerde ise şeytani dağlarla ve Daniel'de Babil Kulesi ile (BŞ 232, GC 149) karşılanan şeytani parodileri de bulunmaktadır.

Yukarıdaki dünyaya doğru uzanan merdiven, basamak, dağ ve ağaç gibi çok yaygın imajlar mevcudiyetlerini kısmen de olsa insanın uçamadığı ve kendisini fiziksel olarak ya da sembolik olarak yükseltmek için tırmanmayı en kolay metafor olarak gördüğü gerçeğine borçlu olmalıdır. Bazı insanlar eski Yakın Doğu'nun başka gezegenlerden gelen ziyaretçilerle alakalı olduğunu anlatırlar. Bu ziyaretçiler uzay gemileri ile uçabilmektedirler. Eğer bu anlatılanlar doğru ise bir ağaca, merdivene ve hatta bir dağa tırmanmak gibi metaforlarda durulması oldukça basit bir fikir, çok inandırıcı olmayan bir sonuç olacaktır. John Donne da Yakup'un merdiven vizyonundaki uçabilecek iken kendilerini sadece yukarı çıkmakla ve aşağı inmekle sınırlandıran melekler üzerine yorumda bulunur.[6]

Eğer İran ve Babil'deki yedi katlı kuleler gezegenleri temsil etmek için farklı renklere boyandı iseler binanın semaya bir merdiven olduğu daha da açıktır. Bu semaya doğrultulmuş merdiven erken dönem Hıristiyanlığının rakibi olan, İran güneş kültü Mitraizm sembolünde önemli bir unsurdur.[7] Mitraizm'de ölümden sonra gezegenlerle ilişkilendiri-

---

6 Donne, *Devotions on Emergent Occasions*, Meditation 2.
7 Mitraizm için bkz. *The Labyrinth*, ed. S.H. Hooke (1935), s. 45 vd.

len yedi yükseliş derecesi bulunmaktaydı. Bu ilişkilendirmenin Mitraizm'de oldukça derine kök salmış bir inanış olduğu bize anlatılmaktadır. O kadar ki Mitraizm Hıristiyanlık üzerinde başarı sağlamış olsa idi astronomideki Kopernik devrimi karşısında hayatta kalması oldukça zor olurdu. Ancak şu an için bu merdiven imgeleminin bir yaratış miti doğrultusunda genişlediği meydandadır.

Yaratılış miti hakkında gerçekten etkileyici ve güçlü olan şey tabiat düzeninin varlık alemine nasıl çıktığının anlatımı değil, bir düzen olarak tabiat anlayışının bilinçli bir zihinde nasıl oluştuğu anlatımıdır. Yaratılış zamanın başlangıcında gerçekleşen bir olay olarak temsil edildiğinde az bir inanç desteği alır çünkü hayal gücü için zaman gerçekte bir başlangıca sahip değildir. Yaratılış daha ziyade, keşfedilmeyi ve yorumlanmayı bekleyen gözler önüne serilmiş bir anlaşılırlık resmî olarak nesnel dünyanın son derece canlı bir hayalidir. Geleneksel din, yaratılışın Tanrı'nın Kelimesinin bir ürünü olduğunu iddia eder. Yaratılışın kendisi, insan için anlaşılabilir olanın sonsuz kaynağı ve insanın karşılık verebileceği, ikinci Tanrı'nın Kelimesidir:

> Kelimeyi aslına yerleştir ve Yapıcıyı da kendi yerine koy.

Yukarıdaki öğüt Yahudi Kabalizminin önde gelen eserlerinden birisi olan *Sepher Yetzirah*'ın (*Şekiller Kitabı, Book of Formations*),[8] İbrani alfabesindeki harfleri, bu harflerin karşılığı olan rakamlarla birlikte evrenin şekillendirici ilkeleri olarak ele alan bu kitaba atıftır.

Tekvin'de Tanrı için kullandıkları isimlerle birbirinden ayrılan iki ayrı yaratılış miti bulunmaktadır. Birinci yaratılış miti Tekvin 1:1'den başlar Tekvin 2:3'e kadar uzanır. Bu mit ilk sırada yer almasına rağmen iki yaratılış anlatımının ikin-

8 *Sepher Yetzirah* alıntısı *Origins: Creation Texts from the Ancient Mediterranean* (1976), çev. Charles Doria ve Harris Lenowitz, s. 58'den yapılmıştır. Eserin ismi ile ilgili yorum için bkz. Carlo Suares, *The Qabala Trilogy* (1985). Kabalistik *gematria*, *notarikon* ve *temura* teknikleri için bkz. Gershom G. Scholem: *Major Trends in Jewish Mysticism* (1941), s. 100.

cisidir. Tanrı için Elohim ismini kullanır ve muhtemelen Mısır'dan çıkış sonrası bir mittir. Rahipler Metni (R şeklinde sembolize edeceğiz) anlatımı olarak bilinir. Tekvin 2:4'te başlayan ikinci mit tanrıya Yehova Elohim olarak atıfta bulunur ve Yahvist Metni (Y şeklinde sembolize edeceğiz) olarak bilinir (AV'de okuyucu birinci bölümdeki "Tanrı"yı ikinci bölümdeki "Rabbi Tanrı"dan ayırt edebilir). İki anlatım da konumuzla ilgili olmakla birlikte bir sonraki bölümde özellikle Yahvist Metnini daha fazla inceleyeceğiz.

Herkesin bildiği şekliyle R anlatımı haftanın günleri ünitesine oturtulur ve haftanın altı gününü yaratıcı eylemlerin ve yedinci gününü ise dinlenme eyleminin oluşturduğu anlatılır. R anlatımı miti güçlü bir ideolojik muhteva kazanmıştır bile: Dinlenme günü olan Şabat Günü'nde hiç iş yapmamak yasası için bir modeldir ve güneş ve ayın yaratılış amacı da yıl boyunca dinî tören günlerinin belirlenmesi için birer "işaretler" olmalarıdır. Parantez içinde bildirilen "yıldızları da yaptı" notu bir anlamda Babil'de son zamanlardaki muhtemel bir ikamete rağmen bu mitin burçlar kuşağına ait ya da astrolojik herhangi bir arka planı var ise de bunun çok az olduğuna işaret eder. Tanıdık olmakla birlikte mitin evrelerini belirlemekte yine de yarar vardır:

1. İlkel ışığın yaratılması
2. Gökkubbenin ya da gökyüzünün yaratılması, kubbe altında olan suların kubbe üstünde olan sulardan ayrılması (BŞ 228, GC 146).
3. Ağaçların yaratılması (kat'i bir şekilde, yeryüzüne ilk büyüyen şeyleri çıkarmasının emredilmesi) ve karaların denizlerden ayrılması.
4. Semavi bedenlerin, güneş, ay ve yıldızlar yaratılması.
5. Su ve hava yaratıklarının yaratılması.
6. Kara hayvanlarının, dişi ve erkek insanoğlu dahil, yaratılması.
7. Yedinci günün dinlenme günü olarak tesis edilmesi.

Bu anlatımda hiyerarşi ve ayrım üzerine güçlü bir vurgu vardır. Evren kaostan ayrılır, karaların denizlerden, sema ya

da gök kubbenin kubbenin üstündeki sulardan ve kubbenin altındaki sulardan ayrılması, insan oğlunun kara hayvanları ile olan akrabalığı açıkça tanınır, ancak insana hayvan ve bitki âlemlerinin yüce yöneticisi olduğu söylenilir. Ayrıca insanoğluna bitkilerden ve hayvanlardan tercih ettiği her şeyi yemeye de izin verilmiştir ancak ilahi düzenlemenin insanın yüceliğini gölgelediği duygusu hâlâ mevcuttur. Dört madde de açıkça ayrılmıştır ve denizle sembolize edilen karanlık ve kaos, hem yaratılışın dışında hem de yaratılışa katılmış olarak düşünülür; böylelikle karanlık ve kaos güçleri hem Tanrı'nın yaratıkları hem de O'nun düşmanları olarak temsil edilir (BŞ 294, GC 194).

R anlatımı doğal çevrenin, *natura naturata* olarak adlandırılan bir yapı ya da sistem olarak tabiatın, fizik evrenin bir tasviridir. Dinlenme gününün önemi kısmen yaratışın Tanrı'nın amacı haline gelmesi sebebiyledir. İnsani terimlerle Tanrı kendisini yarattıklarından yeterince geri çeker ki böylece insan Tanrı'nın yarattıklarını kendi kendine inceleyebilir hale gelsin ve adeta, insan ve tabiat ikilisi sonlu iken, insana imkan dahilinde olan bilginin ve hikmetin bitmez tükenmez olduğunu garantilesin. Daha sonra insanın cennetten kovuluşu ile meydana gelen ikinci geri çekilme ise başka bir olgudur.

Olayların gelişiminde hiyerarşik bir evren düşüncesi dile getirilir. İlk olarak dört madde vardır: Yaşayan bütün canlıların ikametgahları ışık, hava, su ve toprak ortaya çıkar. Sonra bir yaratılmış varlıklar dizisi gelir: Ağaçlar, kuşlar, balıklar, kara hayvanları, daha sonra da yaratılmışların efendisi olarak insan. Yedinci günde tepede Tanrı'nın varlığı gözümüze ilişir. Hayatın tamamlanması bir kimsenin "tabii konumu"na yerleşmiş olmasını gerektirmekte ve bu bakımdan yaratılış anlatımı otorite ve itaat kavramlarını çağrıştırmaktadır.

Burada inceleyeceğimiz iki tema bulunur. Bunların ilki; kendisinden çıkarılan hiyerarşik bir kozmoloji (öyle ya da böyle güçlü bir şekilde kendisinden etkilenmiş demeliyiz çünkü Yakın Doğu kültüründe ya da klasik kültürde başka

herhangi bir mitoloji oldukça benzer bir ideoloji üretirdi); ikincisi ise vizyonun metaforik özünü şekillendiren imgeler grubudur. Daha evvel baktığımız Kitab-ı Mukaddes'e ait Yakup'un merdiveni ile Babil Kulesi imgeleri açık bir şekilde yaratış miti ile doğrudan bağlantılı değildir, ancak daha dikkatli baktığımızda benzerlikler ortaya çıkar.[9]

Günümüz British Colombia yerli kabileleri arasında anlatılan bir hikaye Gök insanları ile görünüşte hayvanlar olan Yer insanları arasında gerçekleşen bir savaştan bahseder. Bir hayvan ya da kuş, genellikle çalıkuşu, aya bir ok fırlatır, bir diğeri bir önceki oku kertiğinden vuran başka bir ok fırlatır, yeryüzünden aya kadar uzanan oklardan oluşan tam bir merdiven oluşana kadar bu böylece devam eder gider. Daha sonra hayvanlar merdivene tırmanmaya başlarlar ancak boz bir ayı ağırlığı ile merdiveni kırar. Başka varyasyonlarda ise merdiven kırılmadan sağlam kalır. Burada bizi alakadar eden iki nokta bulunur: Birincisi, Kitab-ı Mukaddes'in dışında olduğu kadar içinde de temanın ironik ve ideal iki yönü vardır ve ironik boyut genellikle akılsızlıkla ya da kaybedeceğini bile bile cüret eden kimse ile ilişkilendirilir. İkincisi merdiven imgeleminin açıkça bu dünya ile daha yüksek bir dünya arasında kurulan ve bir noktada kırılan orijinal bir bağlantı miti ile ilişkilendirilir olmasıdır.

İronik uyarlamanın klasik karşılığı Titanların ayaklanması hikayesidir. Titanlar semadaki düşmanlarına ulaşmak için dağları birbiri üzerine yığan yer oğullarıdır. Zamanımıza yakın olan bir diğer karşılık ise Blake'in *Cennetin Kapıları* (*The Gates of Paradise*) olarak adlandırılan, insan yaşamının bir dizi canlandırması olan çizimlerdir. Çizimlerden birinde "İsterim! İsterim!" alt yazısı bulunmakta ve aya doğru dayanmış bir merdivene tırmanan genç bir adam gösterilmektedir. Genç bir çift bu adama doğru el kol hareketi yapar ancak genç adam onları görmezlikten gelir. Merdivene tırmanan

9 Bkz. Apollodorus, *The Library*, çev. Sir J.G. Frazer (Loeb Classical Library), II, s. 318 vd. Ayrıca bkz. Mircae Eliade, *Shamanism* (1964), 4. Bölüm.

adamın Alpli bekar bir kızla yatmaya davet edildiğinde bunu "Excelsior" ifadesiyle yanıtlayan Longfellow'un dağa tırmanan kahramanı ile aynı ruhta olduğunda hiç şüphe yoktur. Ancak merdivende uğursuz bir eğim oluşur ve altında "Yardım edin! Yardım edin!" yazısı bulunan bir sonraki çizimin genç adamı, orijinal modeli İcarus gibi, denize düşerken canlandırmasına şaşırmayız.

Doğal olarak bu imaj kümelerinin Hıristiyan edebiyatında baskın olmalarını bekleriz. Bunun en büyük örneği de tabii ki Dante'nin *İlahi Komedya*'sıdır. Araf yeryüzü ile sema arasındaki bağlantı noktasıdır ve yedi ana sarmal döngüsü olan bir dağ şeklindedir. Araf'tan yükselişi *Cennet*'teki gezegenlere ait küreler yoluyla ikinci bir tırmanış takip eder. Bu kürelerin yedincisi olan Satürn'ün küresinde Yakup'un merdiveni ile yeniden karşılaşırız. Merdiven Dante'nin kurtarılmışların aşikar kürelerinden sonsuz ışığın kalbine olan yolculuğunda kalan kısmı temsil etmektedir.

Dante uzmanları şairin mitin bütün erim alanını kavramasındaki kusursuzluğuna hâlâ hayret etmektedirler ve hatta İslami kaynaklar yoluyla, az evvel bahsedilen Mitracı yükselіştekine benzer kavramlarla Dante'yi ilişkiye geçirmiş olabilecek etkilerin olduğunu bile iddia ederler.[10] Ancak *Araf* (*Purgatorio*) ve Cennet'te ok imgelemleri oldukça sık bir şekilde ortaya çıkmaktadır ve Dante'nin oklardan oluşmuş bir merdiven mitini duyması da neredeyse imkansızdır. Temel şairlerden birinin mitsel bilgilerini aldığı yer konusunda daima biraz gizem kokusu kalacaktır. Her halükarda, Dante'nin eseri Hıristiyan bir şiirdir, Dante'nin yükselişi ise onun kendi isteği ile değil, Beatrice'de gösterilen İlahi inayet tarafından yönlendirilir.

Milton'da ilahi girişim üzerine yapılan vurgu daha da güçlüdür. *Yitik Cennet*'in üçüncü kitabında evrenin çevresinin –*primum mobile*– pürüzsüz yüzeyinde, göklerin krallığını güç-

---

10 Bkz. *Dante's Divina Commedia*, ed. C.H. Grandgent (1933), xxx.

le ya da aldatmacayla ele geçirmeyi deneyenlerin gittiği "aptallar cennetiyle" karşılaşırız. Babil Kulesine yapılan bir atıf bu tasviri önceler ve tasvirin arketipine işaret eder. Burada Milton bize "Yakup'un rüyasında gördüğü gibi" üzerinde meleklerin olduğu, semadan yeryüzüne inen bir merdiven vizyonunun takip ettiğini anlatır. Bu merdiven semadan aşağıya sarkıtılmıştır ve Tanrı'nın dilemesiyle de yukarı çekilmektedir. Eden bahçesine yolculuğunda Şeytan, daha alt bir basamağa erişir. Buradan da gezegenler yoluyla yeryüzüne iner.

Dante ve Milton, Yakup'un merdiveni ile başlayan, yeryüzü ile sema arasında İlahi irade dışında hiçbir bağlantının olmadığı bir dinî geleneği takip ederler. Mistikler de yazımlarında (John Hilton'un *Ladder of Perfection* bunun bir orta çağ örneğidir) merdiven ve basamaklarla tuhaf bir ilişkilerinin olduğunu ihsas ettirir. Ancak onlar merdiveni kendi güçleri ile tırmanmadıklarını daima hatırlarlar. Eflatun'un *Sempozyum*'undaki aşk merdivenine kadar geriye giden merdivenleri şu an için bir kenara bırakıyoruz.

Yaklaşık altmış yıl önce dört önder yazar, T.S. Eliot, W.B. Yeats, Ezra Pound ve James Joyce aynı imgelem üzerinde birleştiler. Eliot'ın ilk şiirlerinde merdivenin en üst basamağına tuhaf bir şekilde ısrarla vurgulanır. Prufrock ve "Portrait of a Lady"nin hikayecisinin geri dönmeyi düşündükleri ve "La Figlia che Piange" de "merdivenin en yüksek basamağında ayakta duran" kızın kendisini terk eden aşığını yakalamak için beklediği merdivenin en son basamağı, Eliot'ın bu ilk dönem şiirlerindeki merdiven imgelemi örneklerindendir. Eliot *Kül-Çarşambası* (*Ash-Wednesday*) adlı eserinde Hıristiyan merdiven geleneğine katılır ve şiirinin merkezine dönen bir merdiven yerleştirmekle Dante'nin *Araf*'ını takip eder. *Dört Quartet*'te (*Four Quartets*) bu türden imgelerin pek çok versiyonu bulunur. Bu imgelerin bazıları İspanyol mistik Aziz Yuhanna de la Kruz'dan alınmıştır. Aziz Yuhanna'nın *Ascent of Mount Carmel*'i en çok bilinen mistik tırmanışlardan birisidir.

Dört Quartet'in ilki olan "Burnt Norton"da *axis mundi*'nin, sıradan tecrübe hattını "dönen dünyanın hareketsiz noktasında" geçerek tepesi dönen yıldızların arasında olan ve diğer ucu da Londra metrosu ve Homeros'un Hades'iyle ilişkilendirilen aşağıya, ölüler dünyasına giden tamamıyla gelişmiş bir vizyon vardır. "Sarmısak ve safir" ifadesiyle sembolize edilen fiziksel dünyadaki muazzam nesne çeşitliliği bu "dingil yatağı"nın kökleri etrafında kümelenmiştir.

Kül-Çarşambası zamanında, yaklaşık 1930'larda, Yeats *The Tower* (1928), *The Winding Stair* (1933) gibi isimlerle şiir kitapları neşretmekte ve her tecrübe boyutunda sarmallar ve döngüler araştırmaktaydı. Yeats bütün merdivenlerin insan kalbinin "iğrenç çaput ve kemik dükkanına" dikildiğine işaret eder, ancak daha sonraki şiirleri *A Vision*'ın etkisi altında Heraklit'in bazı vecizelerinin ya da Çinli yin-yang ikiliğinin iddia ettiği gibi giderek ikili bir sarmal etrafında dönmeye başlar. Sarmal merdiveni ile bir kule imajı bu vizyonun merkezindedir. Yeats daha da ileri gider ve İrlanda'daki hâlâ ayakta olan bir kuleyi satın alır ve içinde yaşamaya başlar. İkili döngü doğumdan ölüme kadarki insan yaşamı ve buna ilave edilen araf niteliğinde ölümden tekrar doğmaya kadar uzanan bir ahiret hayatı vizyonunu içerir. Bu vizyon "önceyi hayal etme" şeklinde bir nevi tam tekmil bir psiko-analiz formundadır. Bazen bu bağlamda bir Mısır mumyasını açmak imajı kullanılır. Dante cennetten kovulmamış bir Adem'in bir çocuğu olarak kendi orijinal doğum yerine doğru yolculuk yaparken aslında bahsedilen temasını, ölümden yeniden doğuma doğru bir hareket imgelemini de eserine katmaktadır.

Joyce, ihtimamla hazırladığı eseri *Finnegans Wake*'i, bir İrlanda balladı olan Finnegan üzerine bina eder. Finnegan bir merdivenin tepesinden düşen duvarcı teknesi taşıyıcısıdır. Joyce eserinin ilk sayfasında anlattığı Finnegan'ın bir merdivenin tepesinden düşüşü olayı, insanın cennetten kovuluşu ile ilişkilendirdiği bir olaydır. Baladda Finnegan kendi kendine canlanır ve viskiden kendisine düşen payı ister, ancak Joy-

ce'da Zodiyak döngüsünü temsil eden, on iki matemci kişi tarafından yeniden ölüme dönmeye ikna edilir. Daha sonra Finnegan baş harfleri HCE ile tanınan bir karaktere dönüşür. HCE sürekli uykudadır ve rüya görür; gördüğü rüyalar ise bir tekrar döngüsü yapısındadır. Bu haliyle tarihin bildik yapısını canlandırırlar. Joyce merdiven imgeleminin ve bu imgelemin benzerlerinin başka bir yönünü de fark etmemizi sağlar. Buna göre insan hayatı dosdoğru bir hat değil, sabahında "kalktığımız" ve gecesinde "uyuduğumuz" bir döngüler silsilesidir.

Ezra Pound *Kantolar*'ının (*Cantos*) ilkine, Odysseus'un hadesten ruhları bir araya topladığı *Odysseia* hikayesinin bir uyarlamasıyla başlar. Elphenor, ruhları çağırılanlardan ilkidir ve Finnegan gibi merdivenin tepesinde uykuya dalar ve merdivenden düşünce de boynunu kırar. Buna karşılık Pound, imgeleminin ana bedeni için Herodot'a ve Herodot'un Ecbatana'daki ve Babil'deki merdiven anlatımına başvurur. Savaş sonrasında bir kafese hapsedilmek suretiyle edinilen korkunç bir tecrübeden yola çıkarak yazılan *Pisa Kantoları* (*Pisan Cantos*) bile "terasları yıldızların rengi gibi olan Dioca şehrini inşa etme" azmiyle başlar. *Kantolar*'da yapmayı umduğu ancak gerçekleştirmekte başarısız olduğu duygusunu kaydettiği son kısımda, Pound'un belirttiği paramparça olmuş umutlardan birisi Dante'nin arafının tepesindeki gibi bir "yeryüzü cenneti" (*paradiso terrestre*) inşa etme umududur. Joyce'da oldukça yaygın bir Babil teması olan dillerin karışması teması *Çorak Ülke*'de (*The Waste Land*) de ortaya çıkar. Bu tema Pound'un *Kantolar*'ının çeşitli kısımlarında olduğu kadar özellikle de *Çorak Ülke*'nin en son satırlarında göze çarpar.

Burada önemli olan şey, bu şairlerin aynı imgelem grubundan etkilenmeleri değil, niçin etkilendikleridir. Örneğin Eliot, "Burnt Norton"da kendi *axis mundi*'sini gündelik hayatın yatay hattını geçtiği noktada inkarnasyon ile özdeşleştirir. İnkarnasyon kelimesi "The Dry Salvages"da açık bir şekilde kullanılmaktadır. Pound gibi mümkün olduğu ölçüde Kitab-ı

Mukaddes imgelemlerinden sakınmayı tercih eden Yeats, bir mektubunda modern zamanların zihin karışıklığının insandan "bire" doğru yükselen eski hiyerarşiyi terk etmekten kaynaklandığını söyler.[11] Köken itibariyle Hıristiyan olmaktan ziyade Neoplatonik olmasına rağmen, burada Eliot'ınkiyle hemen hemen aynı figür arka plandadır.

II

Yine, yeryüzü ile sema arasında melekler vasıtasıyla kurulan bir iletişim imgelemi olarak merdiven ve merdivenin metaforik yakınları ile ve bu imgelemin şeytani parodisi olan Babil Kulesi ile işe başlayalım. Merdiven imgelemi kelimenin, kule imgelemi ise eylemin üstünlüğü üzerine temellendirilir. Şeytani kule tarihin emperyalizm olarak bilinen boyutunu ifade eder. Sömürgecilik zor kullanarak insan kaynaklarını birleştirme çabasıdır; daha geniş sosyal birimleri teşkilatlandırır ve nihayetinde bir kralı, Tanrı'yı temsil eden bir parodi olarak bir dünya yöneticisi yapmak suretiyle göklere çıkarır.

Kitab-ı Mukaddes yoğun olarak kabileci bir kültürden ortaya çıkar. Bu kabile kültürü tarihî kökenini Mısır'ın imparatorluk gücüne (daha evvel İbrahim için "Kildanlı") karşı baş kaldırmaları ile teşkil eder ve kendi aşiret teşkilatlarını Asurlular, Babil, İran, Roma gibi çeşitli egemen güçler altında devam ettirirler. İsrail asla imparatorluk boyutunda bir noktaya varamaz. Bunun nedeni kısmen İsrailli aşiretlerin birbirleriyle savaşmayı bırakamamaları idi. Ancak İsrail diğer imparatorlukların gelmesi yakın yıkılışlarına kehanette bulunmaya ve bu imparatorlukları merdiven imgeleminin (Hezekiel 31) dünya ağacı ve (İşaya 14; bkz. BŞ 231, 252; GC 149, 163) dünya-dağı dahil diğer parodileri ile ilişkilendirmeyi sürdürdü. Muazzam yaratıcılık dönemlerinde Yunan kültürü de kabileci bir kültürdü ve Yunanlıların tarihte şu ana kadar ortaya

11 Yeats, Joseph Hone'a mektup, 24 (?) Eylül, 1927.

çıkmış en büyük askerî girişim olan Xerxes'lerin işgalini durdurmayı başarmaları ise tanrıların büyük imparatorluklardan hoşlanmadıkları gerçeğine hamledilir.

O halde yükselen kule kısa sürede yıkılan bir kuleye ve beraberinde gelen dillerin karışması neticelerine dönüşür; bu yüzden Babil gerçekten döngüsel bir sembol, Kitab-ı Mukaddes tarihine bir tür kontrpuan oluşturan büyük imparatorlukların yükselişine ve yıkılışına bir örnektir. Bununla birlikte Kitab-ı Mukaddes'te imparatorluk döngüsü imgesi Makabilerin isyanı arifesinde yazılan Daniel Kitabı'ndan evvel gerçek anlamda ilgi odağı olmaz. Boethius'un (İ.S. 6. yüzyıl) *Consolation of Philosophy*'sinden sonra imparatorluk döngüsü imgesi kader çarkı imgelemiyle birleşir ve Ortaçağ ve Rönesans döneminde trajedinin temel imgelemi haline gelir.

Az önce atıfta bulunduğumuz yirminci yüzyıl şairleri, doğal olarak aynı imgelemin farkında idiler. *Finnegans Wake*'te Finnegan, merdivenden düşmesinden sonra Joyce'un baş akıl hocalarından biri olan Vico'nun işaret ettiği döngüsel bir deveran ile hareket ettiği söylenilen tarih uykusuna dalar. Bu uyanış ve yeniden doğuşu içeren ancak orijinal merdiveni yeniden tırmanmayı içermeyen deveran eden döngü bir tür yeniden doğuş parodisidir ya da orijinal duruma yeniden dönüştür. Bu, son sayfada bitirilmeden bırakılan bir cümleye ilk sayfada devam ediliyormuş gibi bütün kitabı saran bir parodidir. Yeats'de dahi tarihte biri demokratik diğeri "kahramanlık" eğiliminde olan, "öncelikli" olan ile "zıt" olan dönemlerin birbiri ardına geldiği döngüsel bir hareket vardır. Ortaçağ sonuna ya da ortaçağ sonrasına ait gibi görünen imgelemler olan Tarot kartları destesinde, kader çarkı ve yıkılan kule imgelemlerinin ikisi de, Tarot sembolizmi ile hiçbir ilgisi olmadığını açıkça söylemiş olmasına rağmen, Eliot tarafından *Çorak Ülke*'de kullanılmış ve bu iki sembole atıfta bulunulmuştur.

Pek çok kereler inşa edilen ve terk edilen Babil Kulesi –kısır döngü– geleneksel olarak kuyruğu ağzında bir yılanla –*ouroboros*– sembolize edilir. Kuyruğu ağzında yılanın –ve

genellikle kısır döngülerin– bazen bir sonsuzluk simgesi olduğu söylenilir ancak bu ifade etkileyici kelimenin iletmesi gereken şeyin biraz kasvetli bir resmini temsil etmektedir. Eğer hakikaten kuyruğu ağzında yılan kendi kendisini besliyor ise muhtemelen bu hareket hiçliğe doğru daralan bir sarmaldır. Tıpkı DNA molekülünün bir çift sarmalla ilişkili olduğunun farkında olduğum gibi, Kekulé'nin benzen molekülünün dolambaçlı yapısını keşfinin, bir kuyruğu ağzında yılan rüyasından esinlendiğinin farkındayım. Ancak bu analojilerle ne yapılacağından emin değilim.

Yakup'un rüyası inen ve çıkan meleklerle ilgiliydi. Melekler genellikle Tanrı'nın elçileridirler ve mesajlar normal olarak şifahidir. O halde gerçek ya da metaforik kule, Dylon Thomas'ın bir "kelime kulesi" olarak adlandırdığı şey olmalıdır. Yeni Ahit'te Yuhanna'nın ilk bölümü Yakup'un merdiveni rüyası formuna uyarlanan İsa'ya ait bir kehanetle sonlanır: "Gökün açıldığını ve Allah'ın meleklerinin İnsanoğlu üzerine çıkıp indiklerini göreceksiniz" (Yuhanna 1:51). Bir Tanrı elçisi insanın hemcinsi bir yaratık olabilir ve asla kendisine tapınılmamalıdır (Koloselilere Mektup 2:18, Vahiy Kitabı 22:9). Bizim gördüğümüz şekliyle elçi sembolik olarak Tanrı'nın bir epifanisi ya da tezahürü olabilir. İsa Baba'sından "beni gönderen" şeklinde bahsettiğinde (Yuhanna 4:34, vb.) aslında kendisine bir melek olarak atıfta bulunmaktadır. Pavlus'a göre inen melekler Kutsal Kitap'ı insana getiren vahiy elçileridir (Galatyalılara Mektup 3:19). Enkarnasyonla ya da Kelime'nin bu dünyaya ete kemiğe bürünmüş olarak inişi ile merdiven ve benzerlerinin sembolik aparatları tamamıyla şifahiye dönüşür. Artık merdivenler, tapınaklar, dağlar, dünya ağaçlarının hepsi, yansıtılan yegane metaforun iniş olduğu, sözlü bir vahyin imgeleri haline gelmişlerdir.

Modern şairlerin merdivenlere ve sarmallara olan ilgisi yaratışın modası geçmiş imgelemlerine duyulan bir nostalji değil, bilakis bu türden imgelerin bilincin kelimeler vasıtasıyla yoğunlaştırılmasını sembolize edişinin farkına varıştır. Bu

imgeler tabiri caizse ilgilerin ilgisini, bilinç bilinçliliğini temsil eder. Aynı şekiller şairlerin dışında da ortaya çıkar. Hegel'in *Görüngübilim*'inde bir argümanı takip ederken aynı zamanda sarmal bir tırmanış da gerçekleştiririz; yine Hegel eserin girişinde "merdiven" kelimesini kullanmaktadır. Wittgenstein'in *Tractatus*'u yatay bir mantıki silsile izlenimi verebilir ancak en sonda bize bir merdiveni tırmanmakta olduğumuz ve merdiveni uzağa fırlatmaya teşvik edildiğimiz anlatılır.[12] Çok daha erken bir dönemde, Donne'daki meşhur bir pasaj da, kelimeler bağlamında bir imgenin sarmal çıkışını anlatır:

> Büyük bir tepede
> Sarp ve dik, Hakikat direnir ve
> Hakikate erişecek olan gitmek üzeredir
> Tepenin aniliğine direnen böylece kazanır.[13]

Bir önceki bölümde "ruh" olarak açıklamaya çalıştığımız şey, temelde çıkıcı bir hareketti. Bu insanın doğal ve sosyal düzenlerde anlaşılabilirliğin ortaya çıkışına tepkisidir. Pavlus'a göre, insandan Tanrı'ya yönlendirilen tipik mesaj duadır. Dua özel lütufları elde etmeye yönelik ben merkezli isteklerin Ruh tarafından formüle edilmesidir (Romalılara Mektup 8:26). Bu dua kavramını, sık sık bağımsız bir şekilde bilinçli irade şekline bürünen, edebiyatın konuşkan imgesel ifadeleriyle ilişkilendirmek hiç de zor değildir.

İnen Kelime ve çıkan Ruh hareketi Resullerin İşlerinin ilk iki bölümünde tersine çevrilir. Burada ilk olarak İsa'nın göğe çıkışına, daha sonra da Ruh'un havarilerin üzerine inişine şahit oluruz. Yükseliş, yedinci günde yaratışın nesnelleştirilmesinin ya da Şabat vizyonunun, yani Kelimenin yarattığı dünyadan geri çekilmesinin Yeni Ahit'teki bir karşıt modelidir (BŞ 136, GC 79). İnen Ruh "diller hediyesi" ni getirir; burada

12 G.W.F. Hegel, *Phenomenology of the Spirit*, çev. A.V. Miller (1977), s. 14; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. D.F. Pears ve B.F. McGuiness (1961), 6.54.

13 Donne, Satyre 3.

diller hediyesinin şeytani parodisi olan Babil'deki dillerin karışmasına da vurgu yapılır ve ayrıca bir tepki topluluğu oluşturulur. Bu tersine çevrilmiş hareket İnkarnasyon ile yeni bir semanın yeni bir yeryüzüne nihai inişi arasında yer alır (Vahiy 21:2-3). Fiziksel imgeler artık yoktur ancak Heraklit'in "ölümsüzler ölümlüleşir, ölümlüler ölümsüzleşir; biribirlerinin ölümünde yaşar ve biribirlerinin yaşamında ölürler" vecizesini doğrulayan iniş ve çıkış hareketleri hâlâ mevcuttur. Bu vecize iki erken dönem Hıristiyan yazarı tarafından sanki bir kehanetmiş gibi alıntılanır.[14]

III

Daha evvel R Metninin bir varlık hiyerarşisi ileri sürdüğünü söylemiştik. Bu hiyerarşi maddeden başlayıp bitkilere, canlı yaşam formlarına ve insana ve insandan da Tanrı'ya uzanmaktaydı. Merdiven için kullanılan Latince kelime *scala*'dır. Bu kelime merdiven imgelemini bazı sanatlarda, özellikle de müzikte, bilimsel çalışmalarda hayati bir önem taşıyan dereceler vasıtasıyla ölçmeye ya da ölçeğe doğru genişletir. Ölçek düşünce tarihinde en kalıcı kavramlardan birine de temel oluşturur. Bu temel Sir Thomas Browne tarafından *Religio Medici*'de (1643) açıkça ifade edilir: "Bu Evrende bir Merdiven ya da açık bir yaratık ölçeği vardır. Bu merdiven ya da ölçek düzensiz ya da karmaşık bir şekilde değil de zarif bir metot ve oranla yükselir." Bu anlayış *axis mundi* imgeleminin meşhur "varlık zinciri" varyasyonunun bir uyarlamasıdır. İmge yaratılmışlar bütününü, Tanrı'dan onun yaratıklarının dibinde yer alan kaosa kadar uzanan bir merdiven şeklinde tasavvur eden bir kozmoloji anlayışıdır. Söz konusu imgenin bizi ilgilendiren yönü merdiven metaforunun otoriteyi rasyonelleştirici temel ideolojik bir uyarlamayı tasvir edişidir.

---

14 Heraklit'in vecizesi için bkz. Philip Wheelwright, *a.g.e.*, 68, s. 147. Söz konusu iki erken dönem Hıristiyan yazarı Hippolytus ile Clement of Alexandria'dır.

Varlık zincirinin kısımlarını oluşturan düşünce kategorileri oldukça karışıktır. Bu kategorilerden bazıları Michel Foucault'un *Les mots et les choses*'inin büyüleyici bir bölümünde gözler önüne serilir. Burada bu kategorilerden en temel ve en iyi bilinen üç tanesiyle yetinmek durumundayız. Bunlardan birincisi kozmolojik zincirdir. Aristocu form ve madde kavramları bu zinciri kutuplaştırır. Zincir maddi özsüz arı form olan Tanrı'dan, formsuz madde kavramına en yakın kaosa kadar uzanır. Evrenin maddi prensipleri sıcak, soğuk, ıslak ve kuru şeklindeki dört prensibin sabit kombinasyonları olan dört unsurdur. Milton'a göre kaos bu prensiplerin gelişigüzel şekilde birleştiği ve yeniden birleştiği bir dünyadır. Bu nedenle Şeytan kaosun bir yanından diğer yanına doğru içinden geçerken bir sonraki hareketinin bir adım mı, yoksa uçuş mu yoksa bir yüzüş mü olduğunu bilmez. Burada kontrol edilmiş bir gelişigüzellik üzerine oturan bir tabiat düzeni anlayışının hâlâ bizimle birlikte olduğunu farkederiz.

Unsurların üstünde yaratıklar hiyerarşisi yer alır. İlk olarak melekler, daha sonra insanlar, bitkiler ve mineraller gelir. Maddenin şekillenmesindeki oran hiyerarşideki sırayı belirler. Tam olarak ortada yer alan, madde ile ruh arasında yarı yolda bulunan insan bir "mikrokozmos", bütün yaratılışın ya da "makrokozmos"un bir özetidir.

Axis mundi'nin bu uyarlamasının ikinci boyutu varlık zincirine yarı bilimsel bir statü kazandıran Batlamyusçu evrenin paralel yapısıdır. Bu yapıda evren sonlu olduğu düşünülen bir tabiat düzeninin çevresinden –*primum mobile*– sabit yıldızlar dairesinden aşağıya, en alttakinin ay olduğu yedi gezegen küresi silsilesinden sonra sırasıyla ateş, hava, su ve toprak olan dört unsur dünyası "ayaltı" aleme doğru uzanır. İnsanın cennetten kovuluşundan beri bu unsurlar bozulma ve çürümeye maruzdurlar ancak bu unsurların birbirlerinden ayrılmaları kaostan yaratılışta temel bir prensiptir ve her unsur hâlâ kendi yörüngesini aramaktadır. Tabiattaki her şeyin

kendisine ait doğal bir yere sahip olduğu ve bu yeri arama eğiliminde olduğu prensibi bizim yerçekimi yasasına atfettiğimiz birçok olayın açıklamasıdır. Havada asılı duran katı bir nesne, bırakıldığında yere düşecektir çünkü bu nesne toprağın yörüngesini aramaktadır.

Fiziksel ve felsefi *axis mundi* görüşü, üçüncü bir görüş tarafından kısmen geliştirilir kısmen de aşındırılır. Bu üçüncü görüş teolojiktir ve insanı düşen bir varlık olarak kabul eden bir anlayış üzerine bina edilmiştir. İnsanı aslen tabiatta kendisine belirlenen yerde ikamet etmeyen bir varlık olarak kabul eden bu görüş, tabittaki doğal yer görüşüyle tezat teşkil eder ve dünya resmine Kitab-ı Mukaddes hikayesini daha doğrudan dahil eden dört seviyeli bir silsile şeklini alır. Bu silsileyi bir çok kereler açıkladım ancak elinizdeki kitabın şekillenişi gereği bunu tekrar yinelemekten kaçınamayacağım.

Erken Hıristiyan yüzyıllarından en azından onsekizinci yüzyıl sonlarına kadar evrenin dört seviyesi olduğu farzedilmekteydi. Tepede Tanrı varlığının olduğu yer anlamında sema bulunmaktaydı. Buradaki sema içinde güneşi, ayı ve yıldızlarıyla doğal anlamıyla gökyüzü olan sema değil metaforik olarak kendisiyle ilişkilendirilen sema idi. Semanın altında iki seviyeli tabiat düzeni bulunmaktaydı. Birinci seviye Kitab-ı Mukaddes'te Eden bahçesi ile, klasik mitolojide ise Altın Çağla sembolize edilen, insan doğasının olması gerektiği bir seviye idi. Bunun altında Düşüş'ten beri insanın içinde doğduğu, ancak hakikatte oraya ait olmadığı, fiziki doğa seviyesi bulunmaktaydı. Fiziki doğanın altında ise şeytani dünya, başkaldıran meleklerin cehennemi, tabiat düzeninin altında olan ancak Cennetten Kovuluşun sonucu olarak hâlâ üçüncü seviye üzerinde kayda değer bir nüfuzu olan bir dünya vardı. Eden Bahçesi yok olmuştu ancak dört unsurdan da daha saf ölümsüz bir özden yapıldığı farzedilen yıldızlarla kaplı semalar Eden Bahçesini sembolize etmeye devam etmekteydi.

Bu noktada bir tablo faydalı olacaktır:

Tanrı mevcudiyetinin bulunduğu yer anlamında Sema, genellikle fiziki Sema ya da gökyüzü ile sembolize edilir.
Yeryüzü cenneti, insanın doğal ve orijinal yuvası, Kitab-ı Mukaddes hikayesinde Eden Bahçesi'yle sembolize edilir, bu bahçe bir mekan olarak ortadan kalkmıştır ancak bir dereceye kadar zihinde yeniden canlandırılabilir.
İçinde doğduğumuz fiziki çevre, teolojik olarak düşük bir yabancılaşma dünyası.
Tabiatın altındaki ölüm, cehennem ve günahla dolu şeytani dünya.

Üçüncü ya da fiziki dünyada doğan insan doğumundan itibaren ahlaki bir ikilemle yüzyüze bırakılır. Ya hayvanların erişemediği şeytani bir hal olan günaha ve ölüme doğru aşağı gitmeli ya da yukarı doğru, mümkün olduğu kadar uzağa, kendi orijinal durumuna geri dönmelidir. Akıl ve bilinci kullanmak ya da özel bir sosyal disiplin altında olmak vb. gibi insan için tabii olan birçok şey, başka hiçbir yer için tabii değildir. Sözlü kültürün anlaşılması için burada en önemli olan şey –en azından on sekizinci yüzyıla kadar– insanın cennetten kovuluşundan beri kendisine mahsus olan bir tabiat düzenine ait oluşu anlayışıdır. İnsan giysiler giydiği, binalarda yaşadığı gibi sanat ve tabiat insan seviyesinde birbirine bağlıdırlar. Edmund Burke devrimci doğal haklar doktrinine saldırarak, onsekizinci yüzyılın tam sonunda "sanatın insanın doğası" olduğunu ileri sürüyordu. "Neyin insan için gerçekten doğal olduğu?" sorusunun da tamamıyla döngüsel bir cevabı vardır, çünkü böylesi bir yanıt tabiatın hangi seviyesinden bahsettiğimize bağlıdır. Eğer insan seviyesinden bahsediyor isek, Eden Bahçesi artık yok olduğu için insani ölçülerde doğal olan şey ancak adet ve otorite tarafından doğal olduğuna karar verilen şey olabilir. Harici doğada güvenilir bir rehber olarak hizmet edecek hiçbir şey bulunmamaktadır.

Bu kozmolojilerin ön planında kozmolojileri rasyonelleştirmekte büyük payları olan sosyal otorite yapıları ve ideolojileri vardır. Kozmolojiler gibi sosyal yapılar da Orta Çağların feodal ve şövalye mitlerinden, Rönesans prensi mistiğine, buradan da daha sonraki çağların aydın despotlarını çevreleyen sözlü işitsellere kadar çeşitli şekillerdedirler. Ancak bir kural olarak bütün bu sosyal yapılar teoloji ne derse desin pek çok durumda ilahi bir inkarnasyon olan, kendisine yüce bir otorite verilmiş bir hükümdar figürü üzerinde birleşirler. Ben Jonson, Donne'un "Anniverseries" ya da Elizabeth Drury'nin ölümü üzerine yazılan temdit edilmiş mersiyelerinin küfür olduklarını söyler,[15] sadece Bakire Meryem hakkında yazılmış olmaları gereken şiirler bunların dışındadır. Ancak bu şiirlerin küfür olmalarının tek sebebi Elizabeth Drury sadece sıradan bir insan oluşu nedeniyledir. Bir yerde Ben Jonson'un kendisinin periler kralı Oberon olarak kılık değiştirmiş King James hakkında şöyle yazdığını alıntılamıştım:

O kralların üstünde, bir tanrıdır; buna rağmen ayaklarına kapanır
İnsanları yönettiğinde insana en yakın...
Zamanın eskimesini engelleyen
Ve çağı altın bir zirvede tutan odur.
Hâlâ süren kendi gerçek etki alanında
Güneş kadar kati kendi istikametini tutar
Bitmeyen gün ve bitmeyen bahara çevirir
Parladığı yeri, ve canlanır her şey
Yeni bir doğa gibi, o halde onu çağırmak doğrudur
İsmi ile söylemektir, O her şeydir.

Bu bir saray maskeli oyunundan alınmıştır ve maskeli oyun sosyal ve kozmik yapılar arasındaki paralelliği oldukça canlı bir şekilde sahnelemektedir. Jonsoncu türde bir maskeli oyunda normalde varlık zincirinde oldukça düşük seviyede bir şeyi, örneğin kaya gibi, temsil eden bir sahne ile başlarız. Daha sonra profesyonel dansçılarca sahnelenen ve genel-

---

15 Johnson, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J.E. Spingarn, II, s. 210 vd.

likle de alkışın çoğunu alan aşağı sınıf bir düzensizlik vizyonuna –antimasque– geçeriz. Daha sonra vizyon maskeyi uygun bir şekilde kontrol eden asilzade beyefendi ve hanımefendilerin sosyal düzeyine doğru çıkar ve sosyal olarak en önde olan karakter üzerine dikkatlerin çekilmesiyle sona erer (örneğin, *Pleasure Reconciled to Virtue*'da Prens Charles'a oluşundaki gibi). Johson, Donne'un sembolizm alanındaki gezilerini fazla tasvip etmemesine rağmen, Donne bizatihi aynı kozmik-sosyal bağlantının iyice farkında idi:

Yeryüzü bağırsaklarında tutar
Bizim dışa vuracağımız maddeleri ve seve seve altın olurdu
Ancak asla olmayacak sadece yukarı doğru uzanmak için değişir ise
Sema gözüyle altınla kaplar
İlahi şeyler için inanç yukarıdan geldiği gibi
Bütün ruhlar hareket eder en medeni kullanım için
Yüce güçlerden; din Tanrı'dan yayılır
Bilgelik ve fazilette Kralların kullanımından.[16]

Burada temelde yatan figür, gezegenlerin mineral dünyadan metalleri doğurduğu ve altının güneş tarafından doğuruldduğu inancıdır.

On sekizinci yüzyılda varlık zinciri hâlâ birçok çağdaş yazar nezdinde kabul görmekte idi. Örneğin Berkeley *Siris*'te (1744), "Tabiatta derin yarık yoktur, bir zincir ya da varlıklar ölçeği vardır. Bu zincir en aşağıda olandan en üstte olana doğru yumuşak, fasılasız, derece derece bir çıkışla yükselir," der. Ancak Batlamyusçu evren fikri artık yürürlükten kalktığında, bu anlayış bilimsel statüsünü büyük ölçüde kaybeder ve daha çok sözlü bir yapıdan ibaret gibi görünmeye başlar. Özellikle Voltaire "échelle de l'infini" konusunda çok şüpheli idi.[17] Voltaire bunu siyasi otoritenin rasyonelleştirilmesi olarak görmüştür. Daha sonraki Amerikan, Fransız ve Endüstri Devriminin etkileri altında başka şekillere girmeye

---

16 Done, "Ecclogue 1613".
17 Voltaire, "Chaîne des Êtres crées", *Dictionnarie philosophique*.

başladı. Berkeley'i alıntılamamın nedeni onun kısmen büyük zincir varyasyonunun kertelemesine ve bu zincirin herhangi bir devrimsel kırılmayı reddedişine yaptığı kaygılı vurgudur.

Bu türden metaforik yapılar betimleyici manada gerçek dışılaşmaz çünkü bu anlamda hakikilik bu türden metaforik yapılara taalluk etmez. Bunlar metaforlar gibi imgesel olarak inandırıcılıklarını yitirdiklerinde ya da belirli yönleri inandırıcılığını yitirdiğinde modaları geçer. Daha sonra bu metaforik yapıların yerini başka metaforik yapılar alır. Başlangıçta şairin asıl işlevlerinden biri kendisinin eylem dünyasındaki karşılığı konumundaki kahramanı yüceltmekti. Jonson'ın Kral James'e ya da Racine'in XIV. Louis'e yaptığı bol keseden övgüde yaşayan gelenek bu gelenektir ve bizi rahatsız etse dahi bu türden yazımların on yedinci yüzyılda hâlâ kısmen kültürel geçerliliğinin olduğuna tanıklık ederiz. St. Matthew'un Passion'ını ya da Christmas Oratorio'sunu dinledikten sonra, bu eserlerin müziğinin Saxony seçmeninin büyük zaferi için kullanılabildiğini fark ettiğimizde şaşırsak da neticede buna da alışırız. Bazı şairlerce Hitler, Stalin, Mao ve benzer kişilere dalkavukça övgüler dizilmiş olsa da, bu yüzyılda methiye yazmak için gereken vesilelerin çok azı hayattadır. Metaforik değişimin etmenlerinden biri Romantik hareketin yükselişi idi. Romantik harekette şair ve şiiri, şiirin temel konusu olarak kahramanı yerleştirmeye başladı. Hölderlin'in Napolyon hakkında dediği gibi: "Napolyon kendi dünyasına aittir, şairler onu ait olduğu yerde bırakmalıdırlar."[18]

R Metni mitinden çıkarılan ideolojiler şairler için daima biraz kendi kendini baltalayıcı idi, çünkü bu ideolojiler insan yaratıcılığının evrende çok az yeri olduğunu iddia ediyorlardı. Bu evren anlayışında Browne'ın dediği gibi "Tabiat Tanrı sanatı" idi; dolayısıyla sanatçı sadece Tanrı'nın kesinlikle çok daha iyi yapmış olduğu şeyin daha aşağı taklitlerinden başka bir şey yapamazdı. Ancak Tanrı yapıtı bu evrenin her zaman için iyi olduğu tartışmalı idi; Tanrı'nın bu yeni dünyayı çeşit-

---

18 Hölderlin, "Buonaparte" (1797).

li hayvanlarla doldurup "en gerekli hayvan olan atı" unutmasındaki anlaşılmaz dalgınlığı üzerine kafa yoran da Browne idi. Ancak buna ve bir sanatçı olarak Tanrı'nın ne kadar marifetli olduğunu gösteren tasarımla ilgili argümanların çocuksuluğuna rağmen, özellikle Tanrı'nın eserine uygulandığı şekliyle yaratış metaforunun prestiji sanatları daha alt kademede tutmaya yardım etti. Bunun en açık örneği resmî temsil seviyesine indirgemektir.

Bir çok şair için eski manevi otorite sembolleri, metaforik bağlamlarının çoğu değişmiş olsa da hâlâ cazibelerini korumaktadırlar. Manevi otorite sembollerini, örneğin Eliot'ın *Dört Quartet*'inde, Hopkins'de ve Yakup'un merdivenini sema ile Yanan Çarmıh arasında eğik görenlerden sonuncusu Francis Thompson'da görmek mümkündür. Bununla birlikte, eski imgelemlerin modern şiirsel kullanımlarının, geleneğin bilgilendirici gücüne, sosyal kurumların ve doktrinlerin sürekliliğine ve bu eski imgelemlerin edebiyat gelenekleri ve janraları ile birleştirilmelerine yapılan güçlü bir vurgu ile ilişkilendirildiğini fark ederiz. Edebiyat dahil aracı insan kurumları daha eski otorite figürlerinin yerine geçerler.

Goethe'nin *Faust*'unda, Faust ile Wagner arasında, Metphistopheles'in girişinden hemen önce şehir kapısında, önemli bir tartışma yer alır.[19] Otorite duygusuna ihtiyaç duyan, bununla birlikte sadık bir öğrenci olan, çabuk öfkelenen Wagner parşömen bir el yazmasını açtığında sanki ona semalar aşağı iniyormuş gibi geldiğini belirtir. Wagner, Zekerya'nın uçan rulosu gibi Kitab-ı Mukaddes'e ait merdiven imgelemindeki bazı tali uyarlamalara müracaat etmektedir. Faust'un buna kendi göğsünde biri yeryüzüne bağlı diğeri daha yüksek melekler topluluğuna yükselmeyi arzulayan iki tane can olduğu şeklindeki meşhur yanıtında, melekler dünyasıyla atalara ait ruhları (*hoher Ahnen*) ilişkilendirmektedir. Burada da gelenek ve sürekli iniş temaları işbaşındadır. Aynı metaforlar yine sah-

19 Goethe, *Faust*, 1117. dize.

nededir ancak kazara esinlenilen ideolojiler yeni ideolojilerde erir ve de yeni ideolojiler olarak yeniden şekillenirler.

On dokuzuncu yüzyılda mitsel analojilerin evrime yaklaşması bu tabloda çok fazla değişime neden olmadı; sadece evrimin en yüce ürünü olduğu farz edilen insanı, Nietzsche'nin yapmaya teşvik ettiği gibi kendisini aşmadığı müddetçe kendi varlığının üzerinde hiçbir varlık bırakmayıp, tepe ile bağlantısını keserek yalnız kalmasına neden oldu. Burada yine mit bir ideoloji geliştirmektedir; örneğin sosyal Darwinizm diye adlandırılan şeyin belirli yönleri Avrupa topluluklarının diğer "aşağı" topluluklar üzerine olan otoritesini rasyonelleştirmeye çalıştı. Böyle bir ideoloji popüler mitoloji üzerinde çok yayılımcı bir etkiye sahipken, imgesel edebiyattaki etkisi çok daha az oldu.

IV

Şu an elimizdeki şey yoğunlaştırılmış yapısal bir bilinç modelidir. Yoğunlaştırılmış bilinç önceleri çeşitli fiziki olaylarla ilişkilendirilmiş ve belirli otorite türlerini rasyonelleştiren bir hiyerarşiye dönüştürülmüştü. Otoriteye ya da fiziksel dünyaya uygulaması yok olurken, metaforik yapının edebiyattaki varlığının ortadan kalkması için her hangi bir sebep yoktur. Ancak bu noktada ilgilenegeldiğimiz iki tür aksiyal imge değişmeden öylece durmaktadır. Yakup'un merdivenindeki melekler yukarı çıkıyor ve aşağıya iniyor olsalar dahi, bu imgelemde yukarı çıkan şeyin mutlaka aşağı inmesi gerektiği ve herhangi mekanik bir döngünün var olduğu şeklinde bir iddia bulunmadığını fark ederiz. Gördüğümüz şekliyle Babil Kulesi ile başlayan parodi imgelemi şekliyle farklıdır. Burada her şeyi kuşatan kaçınılmaz bir yükselme ve düşme hareketi bulunmaktadır.

Tanrı'nın mevcudiyetinin bulunduğu sema, düşmemiş ya da ıslah edilmiş tabiat düzeni, sıradan yaşamın düşmüş tabiatı ve şeytani dünyası ile dört seviyeli teolojik evrenimize

geri dönüp bakalım. Kayıp ya da gizli cennet, melekler, ilahi mevcudiyet ve cehennem bulunmasa dahi, normalde olduğundan ya da şu anki ortalama performansının çok altına düşse bile, son derece kuvvetli ve daha etkili olabilen insan zihninin sahası mevcudiyetini korumaktadır. Belki de bu imgesel evreni en iyi şekilde anlamanın tek yolu, onun her bir seviyesini bilincin temel kategorileri olan zaman ve mekanı tecrübe etmenin bir yolu olarak düşünmektir.

Zamanın geçmiş, gelecek ve şimdi şeklindeki üç boyutunun hiçbirinin gerçekte mevcut olmadığı ve mevcut kelimesinin sadece artık ile henüz değil arasında gerçekte tam olarak yok olmayan anlamına geldiği bizim sıradan zaman tecrübemizin hakiki olmayışına sık sık atıfta bulunuyorum. Yukarıda belirtilen dört seviyeli yapıda en yüksek seviye olan Tanrı'nın varlığı seviyesinin niçin gerçek ve sürekli şimdiki bir anla, Eliot'ın dediği gibi "geçmişin ve geleceğin bir araya getirildiği" bir anla ilişkilendirilmesi gerektiği yeterince açıktır. Elimizde Elizabet dönemine ait, John Davies'in *Nosce Teipsum* şiiri bulunmaktadır. Şiirdeki bir dolu muhteşem vecize bize zaman hakkındaki yaygın mitsel aksiyomların pek çoğunu vermektedir. Şiirden bir bölüm alıntılarsak:

> Zamanı ilk ve son diye ölçen bizler
> Eşyanın arka arkaya gerçekleşen görüntüsünü,
> Tanrı hepsi üzerine birdenbire nazarını çevirdiğinde
> Bütün zamanlar yapar ancak bir lahza gerçekleştirir.

Eliot'ın *Dört Quartet*'i inkarnasyonu ilahi dünyadan bizim zaman dünyamıza bir iniş olarak görür. Bu iniş bize gerçek bir şimdiyi tecrübe etme imkanını yaratırsa da genellikle bizler bu şansı kaçırırız. Sıradan zaman yatay bir hat olarak, *axis mundi* ise dikey bir hat olarak temsil edilebilir. *Axis mundi*'nin zamanla kesiştiği nokta inkarnasyon anı, bizim gördüğümüz şekliyle "dönen dünyanın durağan noktası"dır ve eksenin de merkezidir. Durağan nokta ve bunun karşılığı açıkça şifahi ve manevidir. Sözlü bir durağan nokta kavramı Pound'da da karşımıza çıkar. Pound bu noktayı "sallanmayan eksen" diye

adlandırır ve Konfüçyus ile ilişkilendirir. Sözlü imgelem vasıtasıyla erişilen "zamansız an"la ilgili başka pek çok örnek verilebilir. Blake'in zamanın bütününü kapsayan "bir damarın atışı" Keats'deki Yunan ceset külü kabı paradoksu bunlardan bazılarıdır.

Sıradan tecrübeden daha yoğun olan düşmemiş, cennetsel, meleki ya da diğer tecrübe şekillerinde zaman, yüzlerimiz geçmişe dönükken geleceğe doğru sürekli bir şekilde sürüklendiğimizi hissettiğimiz harici bir zorlama duygusu olmaksızın mevcuttur. Böyle bir var oluş, tabiatla uyum, diğer yaşayan varlıklarla kontrpuan olmak ve içsel bir coşkunluk bakımından *müzikal* bir var oluş olurdu. Müzik ve dans imgeleri, yüce dünya imgeleriyle daima iç içe olagelmişlerdir. *Cennet*'teki dansı ve Raphael'in *Yitik Cennet*'te tasvir ettiği semada dansı hatırlamak mümkündür. Yine, Sir John Davies muhteşem şiiri *Orchestra*'da bize birbirine kenetlenmiş bir dans şeklindeki bütün bir evren fikrini sunar. Hatta Davies bir topluluk aynı tür disipline edilmiş kendiliğinden oluşu taklit ettiğinde ortaya çıkan dinî tören sembolizmini özel bir fırsat olarak değerlendirir:

Bütün kutlamalar, bütün gizemler,
Bütün kutsal cümbüşler ve bütün dinî ayinler,
Bütün debdebeler, zaferler ve dinî törenler,
Bütün cenaze törenleri, zifaf törenleri ve savaş kavgaları,
Bütün öğrenilen sanatlar ve her büyük olay,
Sanki capcanlı bir dans figürü taşımakta...

Orchestra, yaşam enerjisini edebî bir coşkunluk içinde sunan en kapsamlı insan *–homo ludens–* vizyonudur. Bu şiir, Odysseus'un yokluğunda Penelope'e kendisiyle evlenme talebinde olanların başı Alcinous tarafından şarkı olarak okunduğu söylenir. Ben bunun sebebinin bir tür gizli ironiden daha çok,[20] bu kozmik dansın Penelope'un ağının mitsel genişlemesi ile ilişkilendirmek için bir imkan olduğunu düşünmekteyim:

---

20 İroniyle ilgili şunu belirtmeliyim ki, *mnester* kelimesi aynı zamanda *suitor* ve *calling to mind* (akla getirmek) anlamlarına da gelmektedir.

Çok sinsi ve acayipti ölçü
Her çabada hesapta olmayan böyle bir değişiklik,
Tatlı zevkle kendinden geçmiş Penelope,
... Hakiki boyutunu basit gördü
dokunmuş ve yine bozulmuş ağının.

Schiller'in Beethoven'ın Choral Senfonisi'ne alınan *An die Freude* adlı eserinde de topraktaki solucandan Tanrı'nın önünde dikilen meleklere kadar, içsel bir enerjiye sahip olan bütün bir varlık zinciri vizyonu sunar:

Wollust ward das Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.*

Bu dize belki de muhteşem bir şiir değil, ancak muhteşem bir şiirsel tema hakkında iyi bir retoriktir ve muhtemelen bu nedenle bir bestecinin amacına en uygun gelmektedir.

Şeytani zaman ise doğal olarak kayda değer bir değişiklik olmaksızın "yarın, yarın, yarın" şeklinde giden tam bir süreç ya da saat zamanı olurdu. Bu normal olarak zamanın her şeyi yokoluşa sürükleyen evrensel yıkıcılık boyutudur. Zaman tecrübemiz düzlemsel bir hareketin yanında döngüsel bir hareketi de kapsar. Bu döngünün gençlik, sabah, bahar gibi yukarıya yönelen evreleri geçici ya da zaman emrindeki bir yukarı dünyaya ait coşkunluk ve neşe duygularını beraberinde getirir. Hâlâ zaman varken mutluluğu yakalamakta acele etme teması *--carpe diem--*, Horace'dan Herrick'e kadar bütün lirik şiirlerde bu nedenle bulunur. Şeytani zamanda bütün döngüsel hareketler kapalı ve tamamlamıştır ve elimizdeki yegane şey aynı şeyin ya da aynı türden bir şeyin yinelenmesidir. Sıradan zaman ya da saat zamanı tecrübemiz ile bu zamanı varoluşun aşırılıklarında yaşamamız arasındaki uçsuz bucaksız uçurum, bizim kendimizi bir tür asgari gerçeklik duygusuna nasıl kolayca uyarladığımızı gösterir. Ölüm anında ya da ölüme yakın bir anda bütün hayatımızın gözlerimizin önünden geçtiği efsa-

* Zevkle dolup taşmak solucana verilen, / Ve büyük meleklere, Tanrı huzurunda duran. Bkz. yukarıdaki tablo, s. 206.

nesi kısmen bu durumla alakalıdır. Bunun en meşhur edebî ifadesi Dante'nin *Cennet*'inin son kantosundadır. Burada ilahi huzurdaki bir anlık duruşun Argonautic yolculukla başlayan bütün insan yolculuklarında geçen zamandan daha fazla zamanı kapsadığı anlatılır:

Un punto solo m'e maggior letargo,
Che venticinque secoli alla impresa,
Che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.*

Tecrübenin diğer ucunda ise, Dostoyevski'nin yaşamış olduğu ve *Budala*'da Prens Mişkin aracılığı ile oldukça dokunaklı bir şekilde ilettiği cezalandırılmayı beklerken geçen zamanın nasıl yoğun bir şekilde anlatıldığının farkına varılışı bulunur. Romancı bu zamanı, bir sara nöbetinden hemen önce gelen, kendisine bütün bir hayatı kadar önemli gelen ve bir saniye süren bir ikinci aydınlanma anıyla karşılaştırır.

Zamanın merkezi şimdidir, ancak geçmişte ya da gelecekte işaret edebileceğimiz her zaman karesi kısmen yabancılaştırıcı bir "ondan sonra" olacaktır. Aynı şekilde mekanın merkezi buradadır fakat mekanın her bir hakiki noktası oradadır. Dört seviyeli evren anlayışında müziğe ait tecrübeyle karşılanan mekan boyutu doğal yerdir ve kişinin varlık zincirinde kendisine tahsis edilmiş pozisyonudur. Schiller'in solucanları ve güzel yüzlü kanatlı çocukları ancak doğal yerlerinde mutluluk duyarlar. Şeytani dünyada mekan doğal olarak tamamıyla yabancılaştırıcıdır; ilahi dünyada ise mekan gerçek zaman varlığına karşılık gelen gerçek bir mevcudiyettir. İlahi dünyada ebedi ve sonsuz kelimeleri şimdinin ve buranın gerçekliği anlamına gelir; şeytani dünyada ise bu iki kelime kendi umumi anlamları olan durmaksızın devam eden zaman ve mekana karşılıktır.

Burada bir başka şema yararlı olacaktır:

---

* Argo'nun gölgesini görünce Neptunus'un şaşırtan / girişimin unutulması için yirmi beş yüzyıl geçti, / oysa bana bir an yetti. (Dante, *İlahi Komedya –Cennet–*, "XXXIII. Kanto", Rekin Teksoy çevirisi). Bkz aşağıdaki tablo, s. 216.

Kozmik seviye	Zaman	Mekan
Sema	Toplam "şimdi" ya da gerçek şimdi olarak Zaman	Toplam "burası" ya da gerçek mevcudiyet olarak Mekan
Düşmemiş dünya	Coşkunluk ya da içsel enerji olarak (müzik, dans, oyun) Zaman	Ev ya da "doğal yer" olarak Mekan
Düşmüş tecrübe dünyası	"Ondan sonra" olarak Zaman (düzlemsel ve döngüsel)	"Orası" olarak Mekan (nesnel çevre)
Şeytani dünya	Saf süreç ve yok etme gücü olarak zaman	Yabancılaşma olarak Mekan

Merdiven ve tekerlek sembolleri ile dört seviyeli evreni bütünleştirmek için son bir girişim yapmalıyız. "Sema" ya da Yakup'un merdiveninin işaret ettiği şey ile daha sonra incelenecek olan iniş yolculuklarında ortaya çıkan dünyalar arasında, canlıların yukarı doğru kendi doğal yerlerine erişmek için çabalayıp durduğu ve sırt üstü ölüme geri düştükleri tabiat düzeni, diğer bir ifade ile döngüsel bir düzen bulunmaktadır. Bu, bedenlerin sürekli yeni şekillere dönüştüğü bir metamorfoz dünyasıdır. Nitekim Ovid pek çok klasik miti bu prensip etrafında toplamıştır.

Her ne kadar bu iki tabiat düzeni, kayıp cennet ve içinde ikamet ettiğimiz düşmüş dünya, teolojik olarak diyalektik bir zıtlık oluştursa da, bu iki tabiat düzeni şiirde iç içe geçmiş bir döngü oluşturur. Yukarı dünya düzeni imgeleri, mütemadiyen doğal döngünün daha evvelki evrelerinden çıkarılır. Cennetler daima güneş ışığıyla, gençlik ve verimlilik ile ilişkilendirilirler ve daima bahar ya da sonbahar mevsiminin birlikte yaşandığı hoş bir yer *–locus amoenus–* oluşturur. Karanlık, soğuk, kısırlık, yaşlılık ve deniz hali hazırda aşağı dünya ile bağlantılara sahiptir. Bununla birlikte, temel imge –özellikle de daha eski şairler için– insanın aşağı tabiat dünyasında sürgünde ve amaçsızca dolaşan bir kişi olduğu ve yukarı dünyada kendi evine geldiği imgesidir.

Spenser, Adonis Bahçeleri tasvirinde bize böyle bir yukarı dünya tasviri sunar. Buna göre, bu mekan bir tohum yeri –*locus amoenus*– dünyanın altında değil de üstündedir. Pek çok uzman bir tohum dünyası ile bağlantılı olarak tanımlanan dağ ile dişi cinsiyet organını ilişkilendirir. Tabiat Ananın rahmi gerçekte tohumu görünür kılmıştır. Yeats'in "Dialogue of Self and Soul"unda benzer bir imge bulunmaktadır. Burada nefis aşağı doğru yeniden doğuşun döngüsel dünyasına ve cinsellik sembollerine (kılıç, "mor kalp" çiçekleri, ayna) bakmaktadır.

Chaucer'in *House of Fame* adlı eseri ise bu tür temalardan oluşan muhteşem bir geçit sunar. Bu şiir ilk olarak *Aeneid* hikayesini altıncı kitaptaki inişe kadar özetler, daha sonra da bize bir kartalın Chaucer'u nasıl yakaladığını ve onu yukarı doğru nasıl taşıdığını anlatır. Belli ki Chaucer aşk hakkında çok yazmasına bir ödül olarak cennetimsi bir yere (*locus amoenus*) gitmiştir. Ancak Ovid[21] tabiat düzeninin merkezindeki ve Chaucer'in asıl götürüldüğü yer olan bir Şöhret ya da Dedikodu evinden bahseder. Hikayedeki kartal son derece konuşkan bir kuştur. Kartalın anlattıklarından aslında onun Icarus ve Phaethon'un hikayelerinin çok zevk alarak anlatılmasından hoşlanmayan beyaz mafsallı bir yolcu olduğu izlenimini edininiriz. Ancak kartalın nutuğunun esas amacı tabiatta hareket prensibinin ağır şeyler için düşmek ve hafif şeyler için yükselmek olduğu, aslında yalnızca "ayre ybroken" olan kelimelerin tabiat düzeninde yükseldiği, kendi doğal yerlerine ya da kartalın adlandırdığı şekliyle "müşfik yerlerine" doğru çıktığıdır. Yukarı dünyada Chaucer şöhret ve tanınmışlığın saçmalığını canlandıran engin bir dedikodu kargaşası ile karşılaşır. Evrenin tepesine ulaşamaz ancak Ovid'in üç katlı dünyanın ortası diye adlandırdığı, bir anlamda kader çarkının merkezine ulaşır.

Chaucer'in ulaştığı bu nokta Eliot'ın *axis mundi*'nin merkezindeki hareketsiz noktasının ironik bir parodisidir. Tıpkı Eli-

---

21 Ovid, *Metamorphoses*, 12. kitap, s. 43 vd.

ot'ın hareketsiz noktasını, Yakup'un merdiveninin en yüksek noktasını oluşturduğu Dante'nin ekseninden çıkardığı gibi, Chaucer'in seslerin, dedikoduların ve dillerin karışmasının merkezi de Babil'i akla getirir. İngiliz dili ve edebiyatı için dört seviyeli evren ve buna eşlik eden ideolojinin belki de en muhteşem tek vizyonunda güçlü bir parodi unsuru da bulunmaktadır. Bu Spenser'ın *Mutabilitie Cantos* diye tanınan *Faerie Queene*'ine tuhaf bir benzerliktir. Bu şiir sanki destanın kayıp yedinci kitabının bir parçasıymış gibi yazılmıştır ancak bu türden bir şey değildir. Aslında şiir, genel *Faerie Queene* formatında düzenlenmiş olsa da, kendi içinde bir bütündür ve güzel bir şekilde tasarlanmış ve birleştirilmiştir.

Aşağı değişim ve bozulma dünyasının (bizim üçüncü ve dördüncü seviyelerimiz) şeytani bir tanrıçası olan Mutability, gezegenler kendi etraflarında döndükleri, bu nedenle de değiştikleri gerekçesiyle gezegenler dünyasını dava eder. Bunun ardından tanrıçanın, Graves'in adlandırdığı şekliyle göklerin yöneticisi tanrı Jove'ye karşı açtığı dava gelir. Mutability, Jove'nin böyle bir yönetici olma iddiasını hor görerek reddeder ve ikisinin de üzerinde olan Nature'a başvurur. Nature'un kararı ise şöyledir:

> Söylediklerinizin hepsini iyice düşünür,
> Ve bulurum her şeyin değişmezlikten nefret ettiğini
> Ve değiştiklerini: Ancak haklı olarak ölçüldüğünde
> Gezegenler ilk statülerini değiştirmezler
> Ancak değişiklikle varlıkları genleşir,
> Ve nihayet tekrar kendilerine dönerek
> Kaderle kendi mükemmelliklerine çalışırlar:
> Bu nedenle onların üzerinde Değişim hüküm sürmez ve onları yönetmez,
> Fakat onlar Değişime hükmederler ve kendi statülerini muhafaza ederler.

Bu kararın etkisi Mutability'yi ayaltı aleme hapsetmek ve Jove'un "imparatorluk görevi" otoritesini onaylamak olur. Fakat bu dünyadaki şeyler de dahil "bütün şeylerden" bahseden Nature'un kararındaki asıl nokta bu değildir. Tabiat dön-

güleri biri ölüm ve imha etmeye doğru giden, diğeri ise "mükemmelliğe" doğru yukarı giden iki harekete ayarlanmıştır. Mutability'nin hareketi birinci yönde bir harekettir. Nature Mutability'ye "çünkü kendi yıkımını sen kendi arzunla istedin" der.

Mutabilitie Cantos'ları seküler bir apokalips, Mutability'nin hüküm sürdüğü dönüşüm dünyası ile Tanrı mevcudiyetinde değişmeyen varlık dünyasını karşılaştıran çok derin ciddi iki şiir kıtası ile bitmesine rağmen yüksek bir metafiziksel komediyi oluşturur. İkinci kıtaya Spencer "Sabbath-Sabbaoth" kafiyesini uygular. Spencer'in kullandığı dilde yeterince iyi bir cinas olsa da İbranicede ise alakasız bir cinastır. Değişimin üstünde bir varlık hayali, Şabat'a ait bir fikirdir; yedinci gününde Tanrı'nın şahsen yaratılışı seyrine karşılık olan yaratılışa insan gözüyle bakıştır. Bu aynı zamanda ilahi yaratışın bir düzene koyduğu bir kalabalık ya da yığın (*tzabaoth*) hayalidir.

"Pazar Sabahı"nda (Sunday Morning) Wallace Stevens, Spencer'in şiirine neredeyse bir replik yazmış gibidir. Burada bir kadın kiliseye gitmeyerek evde kalır, Yeniden Dirilişi düşünür ve değişimin üstünde bir dünyanın insani olarak kavranamaz olduğu sonucuna varır. Şairin başka bir yerde ifade ettiği gibi "bizim cennetimiz mükemmel olmayandır". Bununla birlikte Spenser'ın vurguladığı nokta Mutability'nin dünyasında bütün değişimin ölüme doğru hareket ettiği ve Mutability'nin dünyasının üstünde değişen ancak değişime hükmeden ve ölüme konu olmayan bir enerjinin var olduğudur.

Spencer'in şiirinde iki tema vardır: Ana tema Spencer'ın evrenindeki birinci ve dördüncü dünyaları karşılaştırır; daha altta olan diğer bir tema da Faunus hakkındaki gülünç, Ovidci bir metamorfoz olan, birinci ile dördüncü dünya arasındaki döngüsel tabiat düzeniyle ilgilenir. Yarı insan yarı keçi şeklinde tasvir edilen tanrı Faunus kendisine Diana'yı çıplak görmesine izin vermesi için bir periye rüşvet verir. Faunus'un Diana'nın cinsel organına bakması –Faunus'un ciddi-

yetine ters düşen bir hareket– Adonis bahçelerindeki rahim sembolizminin; üçlü tanrıça Cynthia-Diana-Hecate'a kolayca dönüşebilen Venüs'ün karşılığıdır. Mutability, Hecate olmamasına rağmen onunla ilişkilendirilir; Mutability davasına kendisini Cynthia'nın –ayın– yörüngesine sokmak suretiyle başlar. Bu davranış Faunus'un röntgenciliğine denk bir edepsizlik tavrıdır ve belki de bir tabiat epifanisi ile dişi cinsel organı fikri arasındaki ilişkilendirmeyi destekleyen şeyde budur. Faunus davranışına karşılık taşlı bir dereye çevrilir. Bu ceza genel metamorfoz geleneğine uygundur ve Ovid'in, Spencer dönemindeki şairleri cezbeden metamorfoz hikayelerindeki iki boyutu vurgular: Daha yüksek bir bilinç kategorisinden düşüş olarak ve yaşamın farklı bir formda daima yenilendiği, doğal bir yaşam döngüsüne bağlı olduğu şeklindeki bir yaşam fikri.

Mutabilitie Cantos en yüksek varlığın Nature olduğu seküler bir deyimde yazılmıştır. Spencer'ın okuyucuları için Nature'ın gerçekten en yüce varlık olmayıp, bu varlığın Transfiguration olduğuna işaret edecek Kitab-ı Mukaddes'e ait sadece bir atıf vardır:

> (Nature'ın) Giysileri muhteşem ve harikulade parıltılıydı
>
> ki benim zayıf zihnim bulamaz
> ne karşılaştıracak bir şey, ne de ona benzer bir malzeme
> o üç kutsal azize gelince, başkası daha bilge olsa da,
> Thabor dağında zihinleri çoktan unutmuşken
> Tuhaf bir kılıkta muzaffer Tanrıları
> Suret değiştirmiş İsa'yı gördüklerinde: Tanrılarının giysileri gözlerini büyüledi.

Bu Yeni Ahit imgelemini seçmenin zannediyorum üç ana nedeni bulunmaktadır. Birincisi Grekçe metinde "suret değiştirme" olarak tercüme edilen kelimenin *metamorphosis* olmasıdır. Diğer neden Yeniden Dirilme'nin tersine Suret Değiştirıne bir dağ-tepesi epifanisi olmasıdır. Olay Mutability'nin davası gibi tabiat düzenini akla getiren bir yükseklikte meydana gelir. Spencer'ın şiirindeki dava İrlanda'da "Ar-

lo Tepe"sinde gerçekleşir, bu tepenin yüksekliği ne olursa olsun teklif ettiği şey aynıdır.

Üçüncü neden de Suret Değiştirme'nin Kelime'nin kimliğini kişi Mesih olarak Kitab-ı Mukaddes gibi Kelime ile özdeşleştirmesidir. İsa Suret Değiştirmede kutsal kitabın iki ana bileşeni, şeriat ve peygamber, Musa ve İlyas ile görünür. Gerçekte kısa olan atıf Spencer'ın şiirin en son dizesinde talep ettiği Şabat fikrinin sadece değişimden dinlenmek olmayıp değişimi yöneten bir düzen anlayışı olduğuna işaret eder. Bu düzen anlayışına hem Spencer'ın zamanında hem de günümüzde gerçek tek ipucunu veren Kelime terimidir.

Spencer kendi Şabat fikrini Mutability'e zıt olduğunu söylediği bir dinlenme ile ilişkilendirir: Nihai "değişim üzerine hükmetmek" ancak hareketsizlik ima eden imgelerle ifade edilebilir. Günümüzde Valéry'nin *Cimitiére marin*'i ölüm (mezarlık) ve özdeşleşmenin silici okyanusuna (deniz) ait çelişkili imgeleri vasıtasıyla ve Elea'nın Zeno'sunun hareketsiz bir evren vizyonu benzer vizyonlar sunar. Ancak *Mutabilitie Cantos*'un en son kıtasının merkezindeki derin sessizlik hareketsizlik değil, eşya şemasında eşyanın kendi doğal yerini işgal etmesinin bir sonucudur.

Üç uyarlamamızın her birinde ilgilenilmesi gereken üç tane unsur bulunmaktadır: Otantik bir mit, mitin sosyal bir hakimiyet formuna ideolojik uyarlaması ve bir şeytani parodi. Bizim bu ilk uyarlamamızda şeytani parodi Babil Kulesi ile şeytani parodinin geliştiği imparatorluk döngüleridir; varlık zinciri ve benzeri hiyerarşik yapılar vasıtasıyla kralların, diktatörlerin ve benzeri liderlerin otoritesini aklileştiren hiyerarşi fikri mitin ideolojik uyarlamasıdır; otantik mit ise Rahipler Metni yaratılış mitinin teşvik ettiği düzen fikridir. Bu düzen bizim normal zaman geçirme ve bir mekana çekilme bilincimizden geçerek gerçek bir an ve gerçek bir mevcudiyete doğru ilerleyen bir düzendir. Bu bağlamda otorite bilim, diyalektik ve şiir vasıtasıyla yavaş yavaş öğrendiğimiz, kendisini kabul eden kişiyi kendine bağımlı kılmak yerine özgürleştiren

bir otoritedir. Otantik düzen miti *İlahi Komedya* ya da *Yitik Cennet*'teki kozmolojiyi öğrenen herkesin zihnini bilimsel olmayan modası geçmiş zırvalarla doldurmadığı, aksine gerçekten büyük şiirlerin yapısal ilkelerini inceledikleri gerçeğini açıklamaktadır. Yirminci yüzyıl şairlerindeki benzer imgelem ukalalık değil de aynı düzen fikri tarafından ilham edilir.

Kitabın başında şiirsel imgelemin (1) bedensel bütünlük ilgisi (solumak, yiyecek ve içecek); (2) cinsel ifa ya da düş kırıklığına ait ilgiler; (3) zenginlik ya da gücün artırılması ilgileri, örneğin para ve makine gibi; (4) hareket özgürlüğü ilgisi şeklinde dört gruba ayırdığımız temel insan ilgileriyle ilgilendiğini de söylemiştik. Mevcut uyarlamayı genel olarak bilgilendiren ilgi daha evvel göz attığımız coşkunluk, dans ve oyun imgelemlerinde ifade edilen hareket özgürlüğü ilgisidir. Kısa sürede engellenmiş hareketin nihai kaynaklarının normalde tecrübe ettiğimiz şekliyle zaman ve mekan olduğunu ve bilgelik merdiveninin tepesinde zamanda ve mekanda bu öğelerin ortadan kaybolduğunu görürüz.

Kitab-ı Mukaddes'teki idealize edilmiş özgür hareket imgesi yirmi üçüncü Mezmurdaki başı boş dolaşan koyun imgesidir. Her yer koyunun evidir ve ortadan kayboluşunu Kitab-ı Mukaddes'te çoban Habil'in öldürülmesinin sembolize ettiği kıra ait bir mevcudiyet temsil eder. Kabil bir sürgün olarak insan hayatının tezat teşkil eden bir imgelemini temsil eder. Evi hariç her yere gidebilen sürgün efsanede Amaçsızca Dolaşan Yahudi hikayesiyle sembolize edilen Kitab-ı Mukaddes sonrası Yahudi dağılımında yoğunlaştırılmaya başlar. Böylesine amaçsızca dolaşan bir sürgünü İsa, kendisinin dünyevi yaşamına atfeder (Luka 9:58). Hapsedilmek, raptedilmek ya da işkence yapılmak gibi hareket özgürlüğüne yapılan daha yoğunlaştırılmış bir tecavüz konusuna bu noktada daha fazla yorum yapmaya gerek yoktur. Bu fiziki sembol manevi bir dünyaya doğru genişler ve Pavlus manevi hayatın getirdiği hareket özgürlüğüne vurgu yapar (Korintoslulara Mektup II 3:17). Pavlus'un bahsettiği bu hareket özgürlü-

ğü, havarinin Tanrı hakkında derin şeyleri araştıran Ruh hakkında konuşurken söylediği gibi (Korintoslulara Mektup I 2:10), düşünce ve vicdan özgürlüğünü de içerir. Bir sonraki adım bizi kaderin ya da şansın işlettiği döngülerden farklı olsa da bir döngü ya da bir küre imgelemine geri götürür.

Cennet'in son iki ya da üç dizesinde, Dante yolculuğunu bitirdikten ve Tanrı'nın mevcudiyetinde iken "cerchio" ve "görev cetveli (rota)" kelimeleri ortaya çıkar. Milyonlarca galaksisine rağmen modern bilimin tabiat fikri, bizi her tarafımızdan saran sonsuz bir daire çevresi şekillendiren bir evrenden ya da "bir-dönen" bütünlükten bahsetmeye devam etmektedir. Burada insan varlığının doğal yeri, *Kral Lear*'daki safir kesici gibi, üst ve alt dünya arasında asılı durmak yerine, genişleyen bir kürenin merkezidir. İnsan varlığının doğal yeri ile ilgili manevi bir vizyon ise her bir insan varlığının bir merkez ve Tanrı'nın da dairenin çevresini oluşturduğu ya da Pavlus'un ifadesiyle "Tanrı'nın her şeyde her şey" (Korintoslulara Mektup I 15:28) olduğu bir bütünlük vizyonu olurdu. Atasözünde Tanrının merkezinin her yer ve çevresinin ise hiçbir yer olmadığı söylenir. Fakat insani bir perspektiften, ilahi daire aynı zamanda da her yerdir çünkü bir merkez çevresi olmaksızın hiçbir anlam ifade etmez.

Heplik duygusu, eğer böyle bir kelime var ise, çok olmakla birlikte sayılan bir numarayı ileri süren ve panteizm diye adlandırılan ruhani dünya kavramına temel teşkil eden "her şeyin" bütününü aşar. Geleneksel olarak "her şey" Vahiy Kitabı 21:5'teki gibi ("işte her şeyi yeni yapıyorum"), yaratılmış varlıkların bütününe atıftır. "Tanrı'nın her şeyde her şey" oluşu "her Tanrı'dır" ya da "her birdir" tipindeki ifadelerden daha ileriye götürür. İfadelerdeki "dır" fiili ifadenin kendisinin yalanlama çabasında olduğu ikiliği yeniden ortaya koyar. "Tanrı'nın her şeyde her şey" oluşu çevrenin merkezle karşılıklı yer değiştirebildiği karşılıklı nüfuzu ve artık ne özdeşliğin daha geniş bir tek şekilliğe özdeşliğin emilimi olarak ne de metafor mozaiği olarak düşünülmeyen bir birliği ileri sürer.

Blake, "Yanılan bir ruhun ağlayışı daha fazladır," der: "İnsanı ancak hep tatmin eder."[22] Burada "hep" ile "her şey" arasındaki fark oldukça açıktır. Ancak şimdi bildiğimiz haliyle her şey dünyası maddi dünyadır ve madde kendisiyle yaşayabileceğimiz bir hale gelinceye kadar dondurulan bir enerjidir. Manevi vizyonda bizler yaratıcı güçle benzeştirdiğimiz boyutta enerji duygusunu yeniden elde ederiz ve Yeats'in bütün merdivenlerin bütün merdivenlerin bittiği yere dikildiği kirlenmiş kalbinden geliriz. Ancak ilerleyen adımların merdiveninin bittiği yerde özgürleştirilmiş hareketlerin dansı başlar.

22 Blake, "There is no Natural Religion," II, v.

ALTINCI BÖLÜM

İkinci Çeşitleme: Bahçe

I

Şimdi Tekvin 2:4'te başlayan, ikinci ya da Yahvist Metni mitine dönebiliriz. Rahipler Metni gibi Yahvist Metni miti de altı eylem ve bir nihai niteleme şeklinde yedi bölümden oluşur. Haftanın günleri şemasına açıkça tam oturmasa da bu yedi bölüm şunlardır:

1. Kuru topraktan bir "buğu"nun (Yetmişler çevirisi "kaynak") yaratılışı. Hâlâ karışık bir şekilde olsa da, yeryüzü ve semalar çoktan yaratılmış gibidir.
2. "Adam"ın ya da can-beden insan ünitesinin yaratılışı (bu evrede anlatımda daha sonra belirtilecek erkek bir varlığın tam ismi olarak değil). Adamın bedeni yerden (*adamah*) gelmektedir ve can (*nephesh*) doğrudan Tanrı tarafından içine üflenmiştir.
3. Hayat ağacı ile iyi ve kötüyü bilme ağacı dahil ağaçlarıyla birlikte bahçenin yaratılışı.
4. Bahçenin dört nehrinin yaratılışı. Bunlardan ikisi Fırat ve Dicle nehirleridir; Gihon geleneksel olarak Nil nehri ile özdeşleştirilir; "Pişon" nehri ise bilinmemektedir ancak Josephus tarafından Ganj nehri ile özdeşleştirilir (BŞ 225, GC 144).
5. Hayvanlar dünyasının tamamının yaratılışı (insandan ayrı olarak).
6. Adam'ın bedeninden kadının yaratılışı.

7. Masumiyet halinin yapılandırılması ("çıplak olmak ve utançları olmamak" Tekvin 2:25).

Rahipler Metni ile olan zıtlıklar, çok az ve önemsiz olan benzerliklerinden daha açıktır. İki metinde de ağaçların erkenden üçüncü bölümde ortaya çıkması ile her iki metinde de dördüncü yaratıcı eylemin birinci yaratıcı eylemi insan şartlarında tanıdık hale getirmesi bu benzerliklerden ikisidir. Rahipler Metninde dördüncü günde birinci günde yaratılan ve gündüz adı verilen ışık, güneşe ve diğer insan ışığı kaynaklarına dönüşür; Y metninin dördüncü bölümündeki "buğu" büyük nehirlere doğru genişler. İki paralellik de tesadüfi olabilir: Robert Graves'e göre ağaçların daha erken ortaya çıkmalarının nedeni ağaçların ilk alfabenin imgeleri olmalarından dolayıdır.[1] Bizi burada ilgilendiren şey ise bu iki metin arasındaki zıtlıklardır.

İlk olarak Y metninde insanın yaratılışı yaratılışın kalanından kesin bir şekilde ayrılır. Eğer mit herhangi bir anlama sahipse erkek bir beden dişi bedene imada bulunurken, orijinal adam Havva'nın yaradılışından evvel ya çift cinsiyetli olmalı ya da cinsel olarak farklı bir şekilde yapılandırılmış olmalıdır. Hıristiyan Kilise Babaları reddetmiş olsalar da böylesi çift cinsiyetli bir adam figürü Kabalizm'de ve başka bazı yerlerde vardır. Eski Ahit mitlerinin çoğu cinaslar ve popüler etimolojilere yer vermektedir ve Y yaratılışın hikayecisi de maalesef bunlardan ikisini elinde bulundurmaktadır. Adam toprağın tozundan şekillendirilmiştir (*adamah*), ancak adama "erkekten çıkarılan" anlamında "kadın" (*ishhah*) kelimesinin etimolojisini belli etmek için açıkça erkek olan *ısh* kelimesine uyarlanır. Burada iki ayrı rivayet vardır. Birincisi bu bölümdeki esas konum olan mitsel gelenektir. Diğeri ise İngilizcede ve diğer dillerde ürettiği erkek metonimisini, erkek üstünlüğünü aklileştirmektir. Bu şu anlama gelir: İngilizcede maskülin "adam" (*man*) ve "insanlık" (*mankind*) isimleri dişi ve erkek iki cinsiyeti de kapsayan insan varlığı anlamında kulla-

1 Graves, *The White Goddess*, 19. Bölüm vd.

nılmaktadır. İngilizcede üçüncü tekil erkek şahıs için kullanılan maskülin "o" (*he*) birçok bağlamda "hem erkek ve hem de kadın üçüncü tekil şahıs" (*he* ve *she*) anlamına gelir. Bu tür teamüllerde izlenecek en akıllıca rota muhtemelen onların fosilleşmelerini beklemek olacaktır. İnsandan ayrı olarak Y metninde ana vurgu ağaçlara, nehirlere ve cennete ait bahçelere yapılır. Öyle anlaşılıyor ki, Adem ve Havva'nın ağaç meyveleriyle yaşadıkları ve hayvanların da evcil hayvanlar olduğu varsayılıyordu.

Rahipler metninde farklılaşma temasının oldukça öne çıkarıldığını söylemiştik. Buna göre, her biri kendi yörüngesinde olmak üzere ilk önce elementler yaratılır ve daha sonra en son noktasına insanda erişen hiyerarşik bir varlık düzeni kurulur. Tanrı'nın yedinci günde dinlenişinin yaratılışın sonunda evrenin kendi yaratıcısına nesnelleştiğine işaret ettiğini ve durumun insan için de böyle olduğunu, tefekkür ve inceleme için başka şeylerle birlikte bir "Şabat fikri"nin yapılandırıldığını söylemiştik. R metniyle ilgili olarak onun bir sistem ya da düzen anlamında –*natura naturata*– bir tabiat vizyonu olduğundan bahsettik. Y metni ise daha ziyade bir canlılık ve büyüme tabiatı –*natura naturans*– vizyonudur.[2]

R metninin Tanrı'sının yaratmaya başlamadan evvel zihninde yaratacaklarının bütününü tasarlamış olması gerektiği ve yaratışının insanın bu eyleme tepkisi olarak sunulan ritüellere model teşkil eden ayinsel bir şekilde göz önüne serilmesi gerektiği iki metin arasındaki söz konusu zıtlık durumuyla uyumludur. Tam tersine, Y anlatımının Tanrı'sı yaratışına karşı daha ziyade deneysel bir yaklaşıma sahiptir ve kendisini, en azından bu evrede, her şeyi bilme vasfıyla nitelemek konusunda fazla hevesli görünmez. Tanrı hayvanları ve kuşları Adem'in önünde bir araya getirir ve ilk insana onlara isim vermesini söyler: "Ve onlara ne ad koyacağını görmek için" (Tekvin 2:19). *Yitik Cennet*'te, Tanrı hayvanlar bu

2 Bu ayrımın başka anlam boyutlarının olduğunun farkındayım. Fakat benim burada ilgilendiğim boyutu basitleştirilmiş karşılaştırmadır.

şekilde bir araya getirildiğinde onlarla birlikte balığı toplayamadığı için özür dilemeye bile zorlanır.[3] Havva'nın yaratılışı da sonradan akla gelen, orijinal bir eksikliği giderici bir unsurmuş gibi görünmektedir. R metninden daha erken bir döneme ait olsa da, Y metni bizim bilinçsiz bir deney ürünü şeklindeki biyolojik tabiat anlayışımıza daha yakındır.

Bu mitte cinsellik öncelikli bir öneme sahiptir ve oldukça muğlak ve dolambaçlı bir problem olan sembolik ve fiziksel cinsel kimlik arasındaki ayrım problemini ortaya koyar. Eğer Havva'nın yaratılışından evvel, tek insan bilinci ya da yaşayan can adamın en iyi ihtimalle sadece sembolik olarak erkek olduğu iddiamızda haklı isek, o halde Havva'nın ortaya çıkışından önce sembolik olarak dişi olan şey ağaçları ve nehirleriyle bahçenin ta kendisi olmalıdır. "Tabiat Ana" şeklindeki tabiat tasavvuru mit içinde sıkça görülür. Kitab-ı Mukaddes öncesi Yakın Doğu dinleri de çoğunlukla doğumun başlangıcı ile ölümün sonunu temsil eden "karın" ve "mezar" imgelemlerine sahip olan ve söz konusu dişi figürü temsil eden bir yer tanrıçası etrafında merkezlenir.

Eden hikayesindeki bariz amaçlardan birisi Kitab-ı Mukaddes öncesi yer-tanrıçasının bütün manevi üstünlüğünü sembolik olarak semalarla ilişkilendirilen bir erkek Baba-Tanrıya devretmektir. *Adamah*'da potansiyel olarak tekin olmayan bir toprak-ananın izi bulunmaktadır. Bu gramer olarak dişi olan, adamın kendisinden yaratıldığı "yer" ve Cennetten kovuluşundan sonra adamın (Tekvin 3:19) ona (ya da kendisine) geri döndüğü bir toprak ananın izidir. *Adamah*, Y metninde yaratılışın kendisiyle başladığı, buğunun suladığı ilk başlangıç kuruluktur. O halde Eden bahçesi adamın sembolik eşi ya da gelinine dönüşür, ancak burada ne adamın ne de bahçenin eşleşmesi söz konusu değildir, daha sonra Havva ortaya çıkar. Havva'nın yaratılışının Y metninde yaratışın üstün ve nihai bir noktası olduğunun altı çizilmelidir. Hav-

3 Milton, *Yitik Cennet*, viii, s. 345-46.

va'nın ortaya çıkışında Tanrı bir erkeğin ailesini terkedip bir dişi aramasının insani normal bir süreç olacağı şeklinde yorum yapar. Başka anlamları bir yana, Tanrı'nın bu yorumu kadın ile erkek arasındaki cinsel ilişkinin bir anlamda insan topluluğunun tohumu oluşuna işaret eder ve böylelikle topluluğu ferdî bilinç ile çevresi arasında bir yerde konumlandırır.

Başka pek çok mitte olduğu gibi, dişi bir sembole ait çok sayıda değişim Y mitinin merkezinde de yer alır.[4] Değişimin tipik şekli ya gençleştirmenin ya da burada olduğu gibi özel bir yaratmanın sonucu olarak annelikten gelinliğe doğru gerçekleşir. Değişimden evvelki evre çoğunlukla tekin olmayan ya da arzulanmayan bir evredir. Bu ifadeler konuyu işlemeye devam ettikçe daha da anlaşılır bir hale gelecekdir.

Havva'nın Düşüş'te başı çekişinden sonra sembolik erkek üstünlüğü, insan toplumunda cinsel olarak erkek üstünlüğüne dönüştürülür; Tanrı bu durumun cennetteki durumdan kovuluşun temel neticesini olacağını önceden bildirmiştir. Cennete ait halden kovulmanın temel sonucu da bu üstünlük olacaktır. İlahiyatçılar ve tefsirciler Y anlatımında kadının temel rolünü büyük oranda görmezlikten geldikleri ve babaerkil toplumların açıkça günahın sonucu olduğu gerçeğini vurgulamakta oldukça tedirgin olagelmişlerdir. Erkek kadın olarak, yani cinsel bir varlık olarak düşer; bu nedenle, kadın ilk cinsel ve sosyal halin yeniden elde edilmesinde ana figür olmak zorundadır. Pavlus'a göre Mesih Adem'in kaybettiği cenneti geri talep eden ikinci Adem'dir. Geleneksel Hıristiyanlıkta ise Bakire Meryem kurtarıcıyı doğurmak suretiyle insanın kurtuluşunu sağlayan ikinci Havva'dır. Meryem'in insan ırkının başında cennete girişi kadın olarak insanın kurtuluşunu tamamlar ve Yeni Ahit'in sembolik cinsel imgelemini yapılandırır. Yeni Ahit'in sembolik cinsel imgelemine

---

4 Bu bölüm temelde ikinci Ödipus evresi miti şeklinde adlandırılabilecek bir mite adanmıştır. Mitte erkek evlat babaya dönüşürken, annne bir gelinde gençleşir. Bu tema bir Yunan komedisinin arkaplanında da ortaya çıkar. Bu konu hakkında bkz. F.M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (Anchor Bokks eds., 1961), s. 41 ve s. 162.

göre, Mesih tek başına erkektir, fiziksel olarak ister erkek ister dişi bir bedeni olsun kurtulan toplum ya da bedendeki Kudüs (BŞ 220, GC 140) bütün ruhlar ise sembolik olarak dişidir. Seküler edebiyatta buna paralel mitsel temalar vardır. Dante'deki Beatrice ve *Faust*'un sonundaki *Ewig-Weibliche* karakterleri de bu temaları temsil ederler. Ancak bu temalar yalnızca adamın kadın tarafından ya da kadın vasıtasıyla kurtarıldığını ileri sürerler, yoksa insanlığın kadın olarak kurtarıldığını değil.

Mucize Kitab-ı Mukaddes'te normal tarihî ya da doğal olaylar silsilesine muhalif bir Tanrı eylemini sembolize eder. Y metnindeki yaratılış mucizesi, az çok erkek bir bedenden, tabiatın tektip süreciyle kasıtlı bir tezat içinde, kadının doğal yaratılış karşıtı yaratılışını ihtiva eder (Korintoslulara Mektup I 11:12). Buna göre kurtuluş, Düşüşte cinselliğin ayartıcılığını tersine döndürücü başka bir mucizevi eylem tarafından sembolize edilebilir. Yeni Ahit'e göre bu eylem Tanrı'nın bir dişi bedeninden doğurulması anlamındaki "Bakire Doğumu" mitidir. Bu mitin ortaya çıktığı yer İşaya 7:14'teki (bkz Matta 1:23) "genç bir kadın"ın (*almah*) hamile kalacağı ve bir oğul doğuracağı kehanetidir. Yeni Ahit yazarlarının genel olarak kullandıkları Grekçe Yetmişler tercümesinde "genç kadın" "bakire" (*parthenos*) şeklinde tercüme edilmiştir. Yeni Ahit metninde Meryem'in Mesih'i doğurduktan sonra artık bakireliğinin devam etttiğine dair herhangi bir dayanak bulunmaz. Aynı şekilde annesinin Meryem'e hamile kalırken günahtan ari olduğuna dair dogmanın (Immaculate Conception) Yeni Ahit'te herhangi bir dayanağı yoktur.

Eğer mitsel düşünmeye alışmışsak Bakire Doğumun Mesih hikayesindeki temel yeri yeterince açıktır. Jung okuyucuları yakın zamanda ortaya çıkan Meryem'in Göğe Alınması doktrininin tebliğinin önemine yaptığı vurguyu hatırlayacaklardır. Buna göre Meryem'in Göğe Alınması doktrini Kutsal Teslise, dördüncü bir unsur olarak bir insanlık temsilcisini, özellikle de bir dişi temsilciyi ilave etmek suretiyle kutsal

Jungçu bir dörtlü'ye (*quaternity*) çevirmektedir.[5] Ancak kabul edelim ya da etmeyelim, iddia en azından otantik bir mitsel düşünme örneğidir ve yüksek Kilise rahiplerinin, ifadenin yalnızca cahilce oluşu yerine sapkın olduğunu sanan herkes gibi artık Bakire Doğumuna inanamadıkları yolunda yaptıkları seyrek duyurularla tezat teşkil etmektedir. Meister Eckhart cemaatine geçmişte her birinin Kelam'ı doğurmakla yükümlü bakire birer anne olduklarını anlatır; ancak daha sonra Eckhart mitten kaynaklanan tebliğ dilinin ve bu dilin şimdiki zamanla değişmez ilişkisinin farkına varır.[6]

Düşüş mitindeki pek çok unsur arasında burada bizi ilgilendiren tema cinsel masumiyetin kaybıdır. Düşüşle birlikte Adem ile Havva "çıplak olduklarını bilirler" ve giysi yapmayı denemeye koyulurlar. D. H. Lawrence bunu kafadaki cinsellik diye adlandırır. İyi ve kötüyü bilme konusuna gelince, bu bilgiyi genel anlamda bilgi ile denk kabul etmek açıkça yanlıştır. *Yitik Cennet*'te Şeytan'ın anlaşılması güç sorusu "bilmek günah olabilir mi?"nin yanıtı vurgulu bir olumsuzlama olmalıdır. İyi ve kötü bilgisi yanlış bir bağlamda tehlikeli iken, doğru bir bağlamda yeterince hakiki olan bir tür özel bilgidir. Burada ise Adem ve Havva için olduğu kadar Tanrı'nın kendisi adına da tehlikeli bir bilgidir.

Kitab-ı Mukaddes öncesi Yakın Doğu dinlerinde insanın hızlı ilerleyişi, özellikle de ölümsüzleşmesine karşı bir korku neticesinde kendilerini tehdit altında hisseden tanrılar temasıyla sık sık karşılaşırız. Makinelerin bir şekilde bilinçli irade kazanmaları, kendilerini üretme gücü edinmeleri ve "kontrolü ele geçirmeleri" konusundaki modern korkuyla tuhaf bir şekilde benzeşmektedir. Sümer tanrılarından birisi geceleri çok fazla gürültü yaptıkları ve uykusunu böldükleri gerekçesiyle insan türünü yeryüzünden silmeyi ister an-

5 Dörtlü için bkz. C.G. Jung, *Psychology and Religion*, çev. R.F.C. Hull (1958). Jung "dördüncünün problemini" "bütünlüğün hayati bir malzemesi" olarak tanımlar.

6 Meister Eckhart, *The Essential Sermons (etc.)*, çev. Edmund Colledge ve Bernard McGinn, s. 177 vd.

cak insan ırkı kısmen faydalı hizmetçiler oldukları ve tanrıları çalışma ihtiyacından kurtardıkları gerekçesiyle hayatta kalır. Tanrı'nın diğer tanrılara paniğe benzer bir ruh haliyle hitabettiği Tekvin 3:22-23'te (BŞ 174, GC 109) bu kez de gizemli "iyi ve kötünün bilgisi" ile ve dahası insanlığın şimdi hayat ağacına erişebileceği gerçeğiyle ilişkilendirilen bu korkuya yeniden geri döneriz. Daha evvel hayat ağacı Adem ile Havva'ya yasak edilmemişken, bu ağacın keşfedilmesi ancak bu yeni bilginin elde edilmesiyle tehlike arzetmeye başlamıştır.

Bu nedenle yapmamız gereken şey edinilen bu yeni bilginin tabiatına daha dikkatli bakmak olacaktır. Yanlış ağaçtan yemenin neticesinde Adem ile Havva'nın gerçekten elde ettikleri şey cinsel bir nevroz üzerine kurulmuş baskıcı bir ahlak düzenidir. Ahlak bilgisi seks hakkında bir utanç ve gizlilik duygusuna iliştirildiğinde felaket getiricidir. O durumda herhangi bir şey hakkında hakiki bir bilgi olmaktan, hatta iyi ve kötü bilgisi bile olmaktan çıktığı için yasaklanmıştır. Böyle bir ağacın hayat ağacının şeytani parodisi olması bir yana bu ahlaki ve cinsel baskıcılığı bir ağacın meyvesinden yemek diye adlandırmak gereksiz bir metafordur. Y metnindeki hayat ağacı sanki Düşüşten evvelki tanrılar dünyasıyla yakın ilişkinin baş *axis mundi* imgesidir.

Bahçesinde tek başına olan ilk insan adam seçeneksiz bir şekilde bakire idi ve idealleştirilmiş doğal bir çevre ile kendine has içli dışlı bir ilişkiye sahip bir bakire temasını canlandırmaktaydı. Bakire terimi genellikle dişilerle özdeşleştirilir ancak Tekvin'den çok daha evvel Gılgamış destanındaki Enkidu'nun dokunaklı hikayesinde, Enkidu tanrılar tarafından Gılgamış'ı alt etmesi için yaratılmış ormanın vahşi adamıdır ancak insan topluluğu ondan o kadar korkar ki onu baştan çıkarması için bir fahişe gönderirler. Fahişe yapmakla görevli olduğu işi tamamladıktan sonra, bir zamanlar Enkidu'nun çağrısına cevap veren hayvanlarla Enkidu arasındaki bağlantı sonsuza kadar kopar.

Tam anlamıyla bekaretle ilgisi olmasa da, Yunanistan'daki Orfeus figürü de tabiatla sihirli bir yakınlığa sahiptir. Orfeus bir müzisyendir ve müzik ise sema ve yeri, var oluşun cennete ait bir seviyesinde birlikte tutan uyumu sembolize eder. Aynı şekilde yüzyıllar boyunca dişi bakirelerin vahşi canavarları ehlileştirebildikleri, mitsel kanatlı atları cezbettikleri ve esrarengiz bitki bilgisi dahil tabiat üzerinde sihirli güçlere sahip olduklarına inanılırdı. Bu gelenek William Morris'in *Wood Beyond the World* (1894) eserine kadar devam etti. Nitekim kadın kahraman da evlendiği gün yok olan sihirli güçlere sahiptir. Biraz farklı olsa da yine bununla ilgili bir alanda, sanki Alis'in yetişkinliğe ulaşmak şöyle dursun ilk adetini görmüş olsa bile harikalar diyarını birarada tutması mümkün olmazdı.

Cennete ait bir çevre ile bir dişinin bedeni arasında kurduğumuz ya da Tekvin'deki Havva ile Eden arasında kurulan metaforik benzerlik diye tasvir ettiğimiz şey gizli bir şekilde bu imgelemlerin tamamında bulunmaktadır. Tekvin'de yer alan Havva ile Eden arasındaki metaforik özdeşlikte Adem ile Havva arasındaki ilişki, Havva'nın gelişinden evvel Adem ile Eden bahçesi arasında varsayılır. Neşideler Neşidesi 7:4'teki "fil dişi kule" hariç, Kitab-ı Mukaddes'te bariz bir aşk merdiveni ya da kulesi imgesi bulunmaz; fakat "düşüş" metaforu daha yüce bir dünyadan daha aşağı bir dünyaya inişi ima ederken aynı zamanda gizli bir şekilde, daha yüce olan dünyaya yeniden yükseliş temasını da önerir. Bu nedenle bir önceki bölümde incelediğimiz üç unsura bakmak zorundayız. Birincisi sevgi vasıtasıyla daha yüce bir dünyaya çıkış ve ondan iniş imgesi, ikincisi, hikmet ve bilinç merdivenlerinden varlık zinciri ve benzeri otoriter imgelerin çıkarılmasındaki gibi daha yüce bir dünyaya iniş ve çıkış imgeleminden çıkarılan bir otorite yapısı, üçüncüsü de durumun bir önceki grupta Babil Kulesi'ne karşılık gelen şeytani parodisidir. Bir kez daha bu sembolizme has bir zorluk sembolik olarak dişi ve erkek olanın gerçek erkek ve dişilerden ayırt edilmesidir. Çincedeki yang ve yin kavramla-

rı gibi bazı kavramlara İngilizcede şiddetle ihtiyaç duymaktayız. Bu tür kavramlarda erkek ve dişi imgeler tecrübenin boyutlarını temsil ederler. Cinsel tecrübeyi de içermekle birlikte, söz konusu tecrübe çoğunlukla çeşitli metaforik istikametlere doğru genişlemektedir.

İncelememize Y yaratılış metninde gizli bir şekilde bulunan ve Neşideler Neşidesi'nde, özellikle "Kız kardeşim, yavuklum, kapalı bir bahçedir; kapalı bir kaynaktır, mühürlenmiş pınardır" (4:12) ayetiyle net olarak güçlendirilen bahçe-beden metaforu ile başlıyoruz. Burada gelinin bedeni ("kız kardeş" gelinin şiirsel söyleyiş biçimidir) bahçelerle ve cennetin akan suları ile özdeşleştirilir. Bu cennet daha sonraki Kitab-ı Mukaddes tipolojisinde Eden bahçesi olacaktır ve başlangıçtan itibaren buna paralel bir özdeşleştirmenin mevcudiyeti su götürmez. Her halükarda Neşideler Neşidesi nakaratı ile serbest bir diyalog formunda yazılmış, belli ki taşralı bir genç ile kızın düğününü kutlayan ve yoğun bir şekilde cinsel imgelemler kullanan bir grup şarkıdan oluşmaktadır. İmgelem az evvel belirtilen genişleyici türdendir: Cinsel birliktelik doğurganlığı temsil eder; gelinin bedeni ise metaforik olarak üzüm bağları, bahçeler, çiçekler ve baharda tabiatın uyanışı ile özdeşleştirilir.

Şiirin yazarının Endor Cadısı olduğunu söylemek yerine Kral Süleyman olduğunu söylemek biraz daha makuldür. Ancak Kral Süleyman kesinlikle şiirle ilişkilendirilir; eğer 6:13'teki gelinin adı "Şulam" Süleyman adının dişi karşılığı ise ilişki çok daha yakındır. Bu ilişki söz konusu imgelemi kral ile kralın verimli toprakları arasında gerçekleşen ritüel - evlilik temasına doğru genişletir. Kralın gelini imgeleminde kralın verimli toprakları kişiselleştirilir. Fakat toprağı ile evlenen kral sembolünden insanlarına geri dönen Tanrı sembolüne geçiş kolay bir adım olacaktır. Kralın "doğurulmuş" ya da seçilmiş Tanrı oğlu olduğu Kraliyet Mezmurları diye adlandırılan 2. ve 110. mezmurlarda kralın gelini, bir zamanlar kovulmuş olan bir tür Tanrı gelini olurdu.

Krallar İsrail tarihinden silindikten sonra, imgelemdeki genişleme daha da ileri götürülür ve şiir Yahudi vizyonunda Yahve'nin dişi olarak kişiselleştirilen *Shekhinah*'s'ne ya da mevcudiyetine olan sevgisinin temsilcisi olarak yüceltilir. Vizyon İsrail'e İşaya'nın (62:4) "Beula" ya da Kocalı Kadın diye adlandırdığı bir rolde yer verir (BŞ 241, GC 155). Sembolik olarak hemen hemen aynı olan Hıristiyan görüş de şiirin Mesih'in insanlarına ya da Kilisesine olan sevgisini tasvir ettiğini kabul eder. Aslen bir şehir dini olan Hıristiyanlıkta verimli bir toprak imgeleminin önemi daha azdır, ancak Vahiy Kitab'ının sonundaki (21:2) Yeni Yeruşalim'in inişinin hemen ardından Hayat Ağacının ve Hayat Suyu Irmağının (22:1) yeniden yapılandırılması gelir.

Bu şiirsel yapıyı gelin ve bahçeye eşit metaforik değer vermek suretiyle muhafaza edersek, bütün bu görüşler mitsel olarak sanki gezegen küreleri merkezi cinsel birliği çevreliyormuş ve ondan genişliyorlarmış gibi eşmerkezli bir hal alırlar. Eğer edebiyat eleştirisi olarak normal ölçülerin dışına çıkan bir görüş benimseyip "şiirin gerçekte başka birşey hakkında olduğunu" iddia etmeye kalktığımızda ise münbit "arz-ı mevud" bir çöle dönüşecektir.

"İyi ve kötüyü bilme"nin cinsel bir baskıcılık temeline bina edilmiş bir ahlak düzeni olduğu iddiamıza geri dönelim. Bu baskıcılığın bulaştığı tefsirciler Tanrı'nın insan yaşamını Sir Thomas Browne'un "bu değersiz ve saçma çiftleşme metodu" diye adlandırdığı seks üzerine kurduğu için kendisinden utanması gerektiğini açıkça söyleyemezler; ancak uygulamada çoğunun bakış açısı böyledir. Neşideler Neşidesi'ni ele aldıklarında ise imgelemin her birinin alegorik bir anlamı olduğunu ve bunların hakikatte asla sekse atıfta bulunmadığını iddia ederler. Onlara göre bu şiirler Tanrı'nın insanlarına olan sevgisinin yüceltilmiş bir vizyonudur. Yüksek dereceli bir ortaçağ azizi olan Clairvaux'lu Bernard şu noktayı vurgulamak için Neşideler Neşidesi üzerine seksen altı tane vaaz verir: Şiir daima söylediğini ölçülü bir şekilde söyleme-

ye devam ettiği sürece etkileyici bir barajdır ancak amacında tamamıyla başarılı değildir.

Tekvin'deki "çıplak ve utanması yoktu" ifadesi de aşırı erdemlilik taslayanların ağızlarında gevelenegelmiştir. Geç bir sahte kutsal kitap olan "The History of the Rechabites"da yeryüzü cennetinin bir mukimi bir ziyaretçiye açıklamada bulunur:

> Bizler çıplağız ancak senin sandığın gibi değil, çünkü bizler ilahi bir örtü ile örtünüyoruz; ve bizler bedenlerimizin mahrem kısımlarını birbirimize göstermiyoruz. Fakat bizler Adem ile Havva'nın günah işlemeden evvel örtündüklerine benzer ilahi bir atkı ile örtünürüz.[7]

Burada amaçlanan gerçek konu aşırı iffetlilik değil, temel ilgilerden biri olan seks ilgisi üzerine bina edilmiş şiirsel ve metaforik bir yapı arasındaki fark ve bu yapının ideolojik bir otorite şekline dönüştürülmesi meselesidir.

Şairlerin genel olarak Neşideler Neşidesi hakkında daha iyi bir nisbet duygusuna sahip olmalarını ummalıyız. Örneğin Spencer kendi evliliğini kutladığı şiiri *Epithalamion*'da bir ölçüde Neşideler Neşidesi'nden dolaylı alıntı yapar. Burada asıl önemli olan şey şairlerin gelinin bedeni ile bahçe arasındaki metaforik özdeşliği koruma ve vurgulama metodudur. Bu metot şairleri cinsel duyguyu yenilenmiş tabiat vizyonları ile ilişkilendirme konusunda yetili kılar. Örneğin *Yitik Cennet* imgelemi irdelendiğinde Havva'nın adeta cennet bahçesinin bir insan formunda yeniden hayat bulmuş hali olduğunu ima eden birçok gizli işaretler görülecektir. Orfeus gibi bir müzisyen olan *Comus*'taki "the Lady" de içinde kaybolduğu ormana ait çok farklı bir tabiatla özdeşlik duygusunu çağrıştırır.

"Garden" adlı şiirinde Marvell bir bahçeye girer ve güçlü bir şekilde bu bahçe ile aralarında bedensel cinsel bir eylemi akla getiren bir yolla ilişkiye geçer ("çiçeklerle baştan çıkarı-

---

7 Rechabites için bkz. *The Old Testament Pseudepigrapha*, ed. James H. Charlesworth (1985), II, s. 443 vd.

lır, çimenlerin üzerine düşerim"). Bu birliktelikten doğan yavrular şairin zihninde adeta aşkın bir dünya yaratışına dönüşür. Daha sonra şairin ruhu, okuyucularının hayat ağacı olarak anımsayacakları bir şeye doğru hareket eder ve hayat ağacında oturan ve "daha uzun bir uçuş" anını bekleyen bir cennet kuşuna dönüşür. Bunun devamında şair, kendisinin beden-zihin-ruh birliğinin bahçenin bunlara karşılık gelen yönleriyle eşleşmesinin gerçek cennet tecrübesi olduğunu önerir. Ne var ki Tanrı cennetten kovulmayı kaçınılmaz kılan kötü bir eylem ile Havva'yı yaratarak bu cennet yaşamını bozmuştur.

İmgelemin bu son yönü Campion'un tanınmış şarkısı "Cherry Ripe" şarkısında yinelenir:

Meleklerinkine benzeyen gözleri hareketsiz seyret
Eğilmiş yay gibi kaşları dayanmak için
Delici çatık kaşlarla öldürmek için tehdit ederken
Göz ya da elle yapılan çabaların hepsi
O kutsal kirazlara yakınlaşmak için.
Ta ki olgunlaşmış kirazlar kendileri ağlayıncaya kadar.

Buradaki olumsuz bir özdeşleştirmedir. O dönemin aşk şiirlerindeki sevgililerin çoğu gibi, bu şiirdeki bayan da hemencecik evet demez, dolayısıyla da bu sevgili, bir melek grubunca insanın geri dönme ihtimaline karşı korunan, Düşüşten sonraki Eden'le özdeşleştirilir. Şiirde Marvell'ın "o mutlu bahçe haline" atıfta bulunması kadar mısralar arasına serpiştirilmiş "kutsal" ve "melekler gibi" türündeki betimlemeler de bize bu türden kelimelerin basit metaforlar olmaktan daha çok Batı edebiyatının temel mitsel çerçevelerinden birine ait metaforlar olduğunu hatırlatır.

Bununla birlikte tamamıyla seküler olduklarında bile, diğer şiirlerin de aynı metaforik komplekse yaklaştıklarını fark etmek mümkündür. Örneğin D. H. Lawrence'ın *Women in Love* adlı eserinde, bir adama sevgilisi uçmasın diye kağıt üzerine konan bir ağırlıkla vurur; bunun üzerine adam ormana giderek bütün giysilerini çıkarır ve çıplak bir şekilde yere uza-

nır. Sonra fark eder ki onun asıl istediği bir kadınla değil, çiçeklerle ve yapraklarla fiziksel bağlantı kurmaktır. Marvell'de olduğu gibi burada da metafora tezat yönüyle müracaat edilmektedir. Romantik şairler de aynı metaforu kullanırlar. Blake'deki "intişar" ya da "eşmerkezcil vizyon" kavramı sevilen şeyin bütününe doğru genişleyen feminin bir ilkedir:

Kendini kadının bütün sinirlerine diker,
Tıpkı bir çiftçinin toprağına yaptığı gibi:
Ve kadın onun kendisinin ikametgahına
Ve yetmiş kat meyve veren bahçeye dönüşür.[8]

Bu sembolizmde "adam" fertlerin erkek ya da kadın olup olmadığına bakılmaksızın insanlık anlamına gelir; "kadın" ise doğal çevredir. Burada vurgulanmak istenen nokta ise, tabiata karşı olan tavrının gelişiminde görüldüğü şekliyle insanın çevresi ile meydana getireceği bir birlik, basit bir yüceltmeden daha çok cinsel duyguların bii genişlemesidir. Benzer şekilde, Shelley'in *Epipsychidion*'unda:

Hadi artık güne dönüşelim,
Elisci bu küçük adacığın yaşayan canları,
Bilinçli, ayrılmaz, bir.

The Sensitive Plant'deki dişi figürü de buna benzetebiliriz.

Günümüzde Jung pisikolojisi erkek ruhunda bulunan ve tabiatla sembolik yakınlıkları olan bir can (*anima*) ya da dişi unsur kavramını geliştiimiştir. Ancak Jung kendi kavramını açıklamadan önce Rilke "Wendung" adındaki şiirini yazmış ve daha evvelki eserlerinde büyük bir imgeler bütününü içselleştirdiğini ve bu imgelerin şimdi tek bir yaratık ya da "içteki genç kız"ı oluşturduğunu söylemişti. Daha önce Pound'un nihai parçalarından birine de atıfta bulunmuştuk. Şöyle başlıyordu:

Aşk, aşk,
Neyi severim?
Sen kimsin?

---

8 Blake, "The Mental Traveller" aşağıda tekrar alıntılanmıştır.

Sorunun en azından kısmi cevabı "yeryüzü cenneti"dir. Şair *Kantolar*'ın "yeryüzü cenneti"ni yapılandırma çabası olduğunu söyler.

Buraya kadar bir kadına olan aşkını ifade eden bir erkek şairle işe başlayan ve buradan da sembolik olarak dişi bir tabiat vizyonuna doğru genişleyen yaygın bir şiir geleneğiyle ilgilenegeldim. Edebî imgelem tarihini geri döndürmek mümkün olmasa da, ne kadar yaygın olursa olsun cinsel önyargılar kesinlikle tersine çevrilebilirdir. Kitab-ı Mukaddes'te bariz bir aşk merdiveni olmadığından bahsetmiştim; ancak Eflatun'un *Sempozyum*'unda böylesi bir aşk merdiveni bulunmaktadır. Orada aşkın ilk seviyedeki nesnesi dişi değildir. Şaşılacak bir şekilde çoğunlukla ihmal edilmese de tartışmanın hayati bir evresi Sokrates'in Alcibiades'le yatakta ne kadar ileri gideceği ile ilgili sorudur. Yüceltici süreç başlangıçtan itibaren başlar, ancak aynı genel istikamette bir güzellik formu fikri ya da güzellik formu ile nihai bir birliktelik noktasına ulaşıncaya kadar ilerler.

II

Dışarıdan Yeni Ahit'e bakan herkes İncillerde niçin sekse çok düşkün, hülul etmiş bir Tanrı'yla karşılaştığımızı merak edebilir. Bu Tanrı'nın takipçileri Tanrı'larının babasının onun gerçek babası olmadığını, annesinin ise bir bakire olduğunu söylerler. Yine bu Tanrı ülkeyi yanında havarilerden birinin "İsa'nın sevdiği şakirdi" olduğu söylenilen erkek havarileri eşliğinde dolaşmış, son sözleri ise bir kadına "bana dokunma" olan ve kendisine semavi dünya hakkında bir soru sorulduğunda (oldukça sevimsiz bir soru) orada evliliğin olmadığını ilan eden bir Tanrı'dır. İncillerdeki bu etkiyi güçlü bir şekilde besleyen başka bariz bilgiler de bulunmaktadır. İsa'nın kendisine bağlı pek çok kadın takipçisi vardır; İsa'nın kadınlarla olan ilişkisi de kendi zamanına ve mekanına ait kültür açısından emsalsiz bir şekilde genel kabulleri aşan bir

tarzdadır. Beytanyali Marta ve Meryem ile olan kolay ve rahat arkadaşlığı, hem Samaryalı hem de şehvet düşkünü bir kadınla konuşmaktaki istekliliği, fahişelerin de insan olduklarını fark edişi onun bu türden nitelikleridir.

İsa'nın ayaklarını yağlayan Beytanyalı Meryem hikayesinde (Yuhanna 12:1-8) Yahuda İskariyot kullanılan yağın pahalı oluşuna itiraz eder ancak İskariyot bile Meryem'in orda bulunma hakkını sorgulamaz. İncillerde Eflatun'un *Phaedo*'sundaki Xanthippe'nin girişi bölümüne benzeyen bir pasaj bulunmamaktadır. Xanthippe Sokrates'in yakında dul kalacak karısıdır. Öyle bir toplumda kendisini bekleyen dulluğun bütün korkutuculuğuna ve ızdırabına rağmen bu durum, bir kadının kendisini erkeklerin ciddi bir tartışmada bulundukları bir yere davet edilmeden girmesinin uygunsuzluğu yanında daha önemsizdir. Bununla birlikte İncil'in, bakire bir annenin bakire oğlu hikayesinin yüceltici imgelerle dolu olduğu doğrudur. Gnostiklerin ve daha sonra da Manişeistlerin "bütün cinsel birleşmelerin aptalca ve günah oluşu" –basitçe asli günahta kök salan bir günahtan çok gerçek bir günah– görüşleri Hıristiyanlığı etkisi altına almış olabilir; hatta Pavlus'un evlilik karşısındaki tutumu mesai arkadaşlarının biraz sıkı çalışmaya ara ver talepleriyle yüz yüze gelen bir işkolikliğe benzer.

Herşeyden evvel, bu meselenin Neşideler Neşidesi'nin Hıristiyan imgelemindeki rolüyle bir ilgisi vardır. "Kapalı bir bahçedir, kapalı bir kaynaktır, mühürlenmiş bir pınardır" (4:12) (*hortus conclusus, fons signatus*) temel ifadesi Hıristiyan tipolojisinde geleneksel olarak Bakire Meryem'le özdeşleştirilir. Bakire Meryem şahsi bir insan bedeni şeklinde, Tanrı'nın günün serinliğinde içinde yürüdüğü, "buğu"su ya da kaynağı ile orijinal düşüş öncesi cennet bahçesinin metaforik bir replikasıdır. Bir ya da iki ayet aşağıda (4:16) Tanrı üzerine esmeleri için kuzey ve güney rüzgarlarını bahçeye gönderir. Hıristiyan tefsirinde bu rüzgarlar sembolik olarak erkeğin hamile bırakıcı ruhunu, bahçedeki rüzgar olan Kutsal Ruhu, temsil

ederler. Tekrar etmek gerekirse, bu Adem'den yaşayan bir can yaratan bahçedeki Tanrı nefesinin metaforik bir replikasıdır.

Ancak eğer şiirin tamamı gerçekten Mesih'in gelini Kilise'ye olan aşkı hakkında ise şiirde bakire annenin bitip, gelinin başladığı yer neresidir? İki tane mi yoksa bir tane mi dişi karakter vardır? Bazı tefsirciler Neşideler Neşidesi 8:8'deki "küçük kız kardeşten" ikinci bir dişi çıkarmayı denediler ise de bu çaba soruya yanıt olmaktan ziyade yeni soruların ortaya çıkışına neden olur. Bütün bunların üstünde, eğer tasvir edilen sevgi gerçekten cinsellikten arınmış bir sevgi ise, sembolik olsa dahi şiirdeki seksle ilgili imgelerin tamamının anlamı nedir?

Yeni Ahit'te erkek-dişi imgeleminin iki yönü bulunmaktadır. Birincisi bakire anne ve bir oğul olarak İsa ile, diğeri ise damat ve gelin imgelemi ile ilgilidir. Birinci yön, İsa'nın ilk gelişi ve İnkarnasyonla; diğer yön ise, İsa'nın ikinci gelişi ve Apokalipse ile bağlantılıdır. Yuhanna'nın Kana'daki düğün hikayesini ikinci gelişin bir modeli olarak tasvir etmiştim. Bu törende İsa annesine garip bir şekilde anlaşılması güç bir uyarıda bulunurarak sanki annesinin üzerinden başka bir imgelem yapısına bakıyormuş gibi "seninle ne yapmam gerekiyor?" şeklinde bir ifade kullanır. Pavlus'un evliliğe ve cinsel ilişkiye karşı olan tutumu, sadece bir tür kutsal evlilik ("Hierogami") olarak sembolize edilebilen başka bir olayın gerçekleşmesine kadar geçecek bir müddetin varsayıldığı gözönüne alındığında daha anlaşılır hale gelir. Bu anlayış yoğunlaştırılmış şeklinde salt metafor anne figürünün bir gelin figüründe, Kelime'nin annesinin Ruh'un gelini olarak gençleştirilmesi anlamına gelir. Bu görüş kabul görmüş hiçbir doktrinle uyuşmaz, ancak Bakire'nin taç giyme töreni ile ilgili resimlerin neredeyse tümünde yer aldığını görürüz.

Benzer bir gençleştirme imgeleminin Kitab-ı Mukades öncesi anne tanrıçalardan gelin figürü Havva'ya geçişi şeklinde Y yaratılış metninin arka planında da yer aldığını ileri sürmüştük. Anne figürünün eski mahsulle kız evlat figürünün ise yeni mahsulle ilişkilendirildiği Demeter ve Persephone

hububat döngüsü mitolojisinde de gençleştirme imgelemi amaçlanmışdır. Psikolojik olarak annenin gençleştirilmesi bir anne figürünün içselleştirilmesi ve özümlenmesi anlamına gelir; sosyal olarak ise otorite figürünün bir başkasıyla eşit konuma getirilişidir. Örneğin birinci eylemin toprak-anası üçüncü eylemin kızkardeş gelinine dönüştüğü Shelley'in *Prometheus Unbound*'unda da bu iki unsur yer almaktadır.

Anne, gelin ve bakire üçlü aynı özden ancak farklı şahsiyetler olduğuna ve kişileri karıştıranın ya da özü bölenin kim olduğuna hiçbir konsil karar vermemiştir. Netice itibariyle bunlar sadece dişi şahsiyetlerden ibarettir. Bu belirsizlik dolayısıyla, bildiğim kadarıyla, geleneksel olarak Kitab-ı Mukaddes'in dişi sembolleri arasında bulunan mitsel ve metaforik ilişkiyi edebiyat eleştirisi dilinde ifade etmek için çok az çaba sarfedilmiştir. Elinizdeki bu kitapta ilişkinin şu boyutları ele alınmaya çalışılmıştır: (a) iki insan cinsiyetinden birisi olarak kadın, (b) insan topluluğunun temsilcisi olarak kadın, (c) insanlığın tabiattan soyutlanması yoluyla kurtarılamayacağı gerçeğinin sembolü olarak kadın. Yeni Ahit dışında İsa'ya atfedilen bazı öğretiler İsa'nın semavi krallığının dişi ve erkeğin eşit şartlar altında tam olarak birleştirilmesine geri döndüğünü ileri sürmektedir. Erkek ve dişinin bu birleştirilmesinin modeli Tekvin'deki adamın her iki cinsiyeti de ihtiva eden bedenidir. Ancak çok fazla kirletildikleri için[9] bu öğretilerden fazla yararlanmak güçtür:

> İsa onlara şöyle der, "ikiyi bir yaptığınızda, içi dış ve dışı da iç gibi yaptığınızda, yukarıyı aşağısı gibi yaptığınızda, dişi ile erkeği bir ve aynı yapabildiğimizde; böylece ne erkek erkek ve ne de dişi dişi olduğu takdirde......... ondan sonra gireceksiniz (yani semavi krallığa).

Eflatun'un *Sempozyum*'undaki aşk merdiveni imgesinde, Yakup'un merdiveni gibi, çıkan ve inen melekler de bulunur. Fakat bu cinsel bir bütünleşme yoluyla bir üst dünyaya çıkış

9 *The Gnostic Scriptures*, çev. Bentley Layton (1987), s. 384.

vizyonu değildir. Üst dünyaya erişim kendi kendinin farkına varış süreciyle elde edilir. Bu süreç aşkın fiziki bir öznede, güzelliğin ise fiziki bir nesnenin yaratılışında mevcut olduğu bir dünyada güzellik aşkıyla başlayarak güzellikle aşkın özdeşleştiği bir şekiller dünyasında nihai noktasına erişir. Daha sonraki dönem şiirlerinde gelişen biri enerji, arzu, aşk, ısı ve sembolik erkek ile, diğeri ise şekil, karşılık, güzellik, ışık ve sembolik dişi ile eşleştirilen iki ilkenin kutuplaşmasını görürüz. Ancak belirtildiği üzere sembolik olarak dişi olanın kadın ile olan bağlantısı şüphelidir. Yine Sokrates'in sanat aşkının dişi öğretmeni Diotima'nın, hapishanede Boethius'u teselli etmek için gelen Felsefe ve Beatrice dahil annelik figürü dizesinden bir figürdür. Bu türden figürler çoğunlukla Tanrı'nın kızı olarak adlandırılan, Sophia ya da bilgeliğin simgesi niteliğindedir. Spencer'ın *Hymn of Heavenly Beauty*'sindeki "Sapience" Sophia'nın tezahürlerinden biridir. Otoriter sistem yanlısı yükselen aşk imgeleminin önplanındaki dişi figürlerin analığa özgü bir otoriteye sahip olmaları kaçınılmazdır.

Bu nedenle tıpkı monarşilerin ve aristokrasilerin sosyal hiyerarşilerinde varlık zinciri hiyerarşisinin yeniden oluşturulması gibi, Hıristiyanlık da baba rahipler, anne kilise ve erkek ve kadınlara ait ruhban tarikatlarından oluşan bir ensest tabuları yapısında Baba-Tanrı ve bakire ana temalarını yeniden üretmiştir. Neşideler Neşidesi (8:6) bize aşkın ölüm kadar güçlü olduğunu anlatır. Neşidenin bahsettiği aşk açık bir şekilde cinsel aşktır. Yetmişler tercümesi metindeki aşk kelimesini "*agape*" kelimesiyle karşılar. Fakat Yeni Ahit'te Pavlus'un bahsettiği *agape* Tanrı'nın insanlığa olan sevgisi ve insanlığın da bu sevgiye verdiği karşılıktır. Aşkın cinsel ya da erotik boyutu ya aşağılayıcı ya da basitçe sürü halinde yaşayışı ima eden (yani *philia*) terimlerle ifade edilmektedir.

Yeni Ahit'te *eros* kelimesi yer almadığı gibi, erotik ile ekstatik arasında Yunan Dionysius kültlerinde karşılaştığımız türden bir ilişkiye de rastlanmaz. Bu nedenle otorite yapısıyla birlikte ebeveyn imgelemini kabul eden şiirsel geleneğe ve

bu geleneğe karşı yapılan edebî ve erotik başkaldırıları kısaca gözden geçirmeliyiz. Hölderlin'in Bakire hakkındaki önemli (ancak bitmemiş) bir şiiri ondan tanrıların olmadığı geleneksel bir otorite ve yasa çağının ana sembolü olarak bahseder.[10] Bu çağ Hölderlin'in başka şiirlerinde kehanette bulunduğu klasik ve Hıristiyan bütün tanrıların geri dönüşünden öncedir. Ancak şairin çizdiği manzara, hâlâ büyük ölçüde tepe dallarında tabulaştırılmış ilk yaratılış anı tasvirleri bulunan bir bilgi ağacından beslenmektedir.

Batı edebiyatındaki aşk şiiri, cinsel imgelemin tamamının dinî tecrübe anlamına geldiği ya da sekse değil de dinî tecrübeye işaret ettiği tam bir yüceltmeden şiirdeki temel odak noktasının cinsel tecrübeye dönüştüğü daha doğrudan erotik bir forma doğru uzanan bir tayf çizer. Neşideler Neşidesi'nin şiir imgelemlerinde tuttuğu yerden dolayı burada mistikler özel bir öneme sahiptirler. Örneğin Aziz Yuhanna de la Kruz, Üçüncü Neşide'deki geceleyin sevgilisini arayan gelin temasını, ruhun semavi yokluğun karanlığında "gizli bir merdiven" (*secreta escala*) üzerinde Tanrı'ya yükselişi temasıyla birleştirir.

Henry Vaughan'ın *Silex Scintillans* adlı kitabının başında yer alan "Regeneration" adlı şiiri Neşideler Neşidesi'nden esinlenen dinî bir şiirin İngilizcedeki güzel bir örneğidir. Vaughan şiirine tepesinde zevklerin ve acıların tartıldığı bir tartıyla karşılaştığı yanlış bir dağa çıktığını anlatmakla başlar. Sonra şair anlatımcısı, ruhu ya da rüzgarı bekleyen bazıları uyuyan bazıları uyanık büyük bir kalabalığın bulunduğu bir bahçeye, "bakire bir toprağa" ya da "Yakup'un yatağına" intikal ettirilir. Şiirin sonunda ise Neşideler Neşidesi'nin 4:16. ayeti alıntılanır.

Aziz Yuhanna de la Kruz'da ve Vaughan'da ana imgelem yükseliş imgelemidir. İniş imgelemleri çoğunlukla erkeği yukarıya dişiyi ise aşağıya yerleştiren, dolayısıyla da semayı erkekle, yeri de dişi ile ilişkilendiren yaygın düzenlemeyle bağ-

10 Hölderlin, "An die Madonna" (1803).

lantılıdır. *Yitik Cennet*'in imgelemi ise Adem'i yağmurlarla, Havva'yı da çiçeklerle ilişkilendiren pasajlarla doludur. Bu imgelemdeki temel bir tema da muhteşem bir ortaçağ şiirinde de bulunan Kelam'ın Bakire'ye nüzulü temasıdır:

Çok sessiz sakin geldi
Annesi oradaydı
Nisan'da bir çiğ tanesi gibi
Çimlere düşen.

Herodot'a göre büyük Babilon ve Ectabana tapınaklarının tepesinde tanrı gelininin ilahi aşığının inişini beklemesi için yerleştirildiği bir odalarının olduğunu daha evvel belirtmiştik. Mitoloji uzmanları bunu yüksek bir kuleye hapsedilen ancak bir altın yağmuru ya da metaforik güneş ışığı şeklinde Zeus tarafından kazanılmaya çalışılan Danaë'nin hikayesiyle ilişkilendirirler. Bu nedenle Danaë, Francis Thompson'un "Maria Assumpta" şiirinde olduğu gibi bir bakire modeli olabilir. Şiir şöyledir:

Dört Nehrin kaynağıyım
Eski Cenneti sulayan;
Yağan bulut, Adil Olan
Altın Yağmuru Danaë'yiın ben.

Ezra Pound, "Dördüncü Kanto"sunda Bakire'nin bir Ortaçağ resminin taşındığı bir geçit törenini anlatırken Danaë'ye referansta bulunur. Bu yolla Bakire ile Danaë'yi kendi metafor ilkesine göre yan yana getirmek suretiyle özdeşleştirir (BŞ 105-106, GC 56). Diğer yandan Tennyson'un "The Princess" şiirindeki "artık yeryüzü yıldızlara kadar hep Danaë'ye uzanır" dizesi, bizi erkek bir sema ve dişi bir yeryüzüyle başlayan kuruluş mitine geri götürür.

Doğruluk derecesi ne olursa olsun genellikle "zarif aşk" (*courtly love*) diye adlandırılan teamül de, yüceltilmiş aşktan katıksız erotik aşk arasında uzanan bir yelpaze sunar. Yüceltilmiş şekliyle aşkta, âşık kendisine tam ve sorgusuz bir bağlılığı dayatan bir sevgiliye tutulur. Ancak bu ilişkide cinsel hiç-

bir yakınlaşma ya da aşığın evliliği ile alakalı hiçbir talep bulunmamaktadır. Dante'nin Beatrice'i ve biraz değiştirilmiş şekliyle Petrarch'ın Laura'sı bu örneğin oluşmasında büyük rol oynamışlardır. Aşkın ölüm üzerine olan zaferi âşık sevgilisi öldükten sonra da yok olmayan bir aşkla onu sevmeye devam etmesi iki şairde de söz konusu temanın temel boyutunu oluşturur: Baba-kız bağlamında bir ondördüncü yüzyıl İngiliz şiiri olan *The Pearl*'de benzer bir ilişki ortaya çıkar.

Ancak kısmen yüceltilmemiş pek çok aşk şiiri de bulunmaktaydı, örneğin *The Romaunt of the Rose* adlı şiir genel tonundan bariz bir şekilde çıkarsanacağı üzere bir kuleye hakaretle sonlanır, ancak bir Victorya dönemi mütercimi daha sessiz bir sonuç adına şiirin söylediği şeyi ört bas etmiştir. Gerçekte, ortaçağ şairlerinin Eros'u böylesi bir şeyi pek de tercih etmeyecek bir kültürel geleneğe sokma konusunda ısrarcı oldukları söylenebilir. Bu şairler genellikle Ovid'den ve Virgil'den, Ficino Eflatun'un aşk diyaloglarını keşfedildikten sonra Eflatun'dan ve on beşinci yüzyıldaki başka şairlerden beslenmişlerdir. İngilizcedeki erotik ve ekstatik temalar Elizabetçi şairler etrafında kümelenir. Erotik şiirin aslında var olan çelişkinin Tekvin 2:24. ayette bahsedilen iki bedenin bir bedende erimesi ve yine iki beden olarak kaçınılmaz ayrışımları temasında ifadesini bulan elimizdeki en açık örneği olarak, Donne'un "Extasie"sinden bahsetmiştik. Bu dönem şiirinde cinsel birlikteliğe çoğunlukla "ölüm" olarak atıfta bulunulur. Sağduyunun sesine göre, Shakespeare'in *Phoenix and the Turtle* adlı eserinde benzer bir ölüm gerçekleşir. Ancak okuyucu burada amaçlananın sıradan bir ölümden başka bir şey olduğunu sezinler.

Shakespeare'in iki kuşu kırmızı ve beyazdır; bu kuşların Aziz Valentine Günü'nde (Sevgililer Günü) çiftleştikleri ya da birleştikleri tahmin edilir. Benzer bir imgelem bu sefer (renkleri tersine çevirerek) simya ilmi edebiyatında ortaya çıkar: Kırmızı kral ile beyaz kraliçenin cinsel birlikteliği buradaki en yüksek kimyasal bileşimlerden birisini oluşturur.

Simya ilmi edebiyatında ne olup bittiğini anlama konusunda iddialı değilim, ancak burada "*mysterium conjunctionis*" (sırlı bileşim) açıkça vurgulanır ve tema kılık değiştirmiş çeşitli formlarda varlığını sürdürmektedir. Örneğin, Lewis Carroll'un *Aynanın İçinden* (*Through the Looking Glass*) adlı eseri okuyucusuna hikayenin Kırmızı Kral'ın rüyasında Alice'i mi gördüğünü, Beyaz Kraliçenin Alice'in düşünde Kırmızı Kralı mı gördüğü sorusunu sorarak sonlanır. Yukarıda Tennyson'un "Fesrengi taçyaprağı uyur, şimdi beyaz" dizesiyle başlayan "The Princess" adlı eserindeki erotizmi güçlü şarkısına da değinmiştik.

Bize göre, Eflatun'da açıkça zikredilen bu dünya ile yukarı dünya arasında bulunan sevgi ve güzellik merdiveninin bir benzeri yaratılış anlatımında da varsayılmaktadır. Hikaye düşük seviyeli bir ahlaklılık ve cinsel bilinçlilik dünyasına doğru bir düşüşten ya da inişten bahseder. Kurumsallaşmış bir babaerkil toplumun ("O sana hakim olacaktır") bu düşüşe ait görünümlerden biri olduğunu söylemiştik. Aynı şekilde, cennet yaşamından zirai yaşam şekline iniş de düşüş temasının bir diğer yönüydü. Yine, Kitab-ı Mukaddes'in cinsel imgelemine ait pek çok açılımdan yalnızca ikisi bizi burada ilgilendirir: Birisi sembolik olarak ferdin erkek, toplumun ise dişi oluşu, diğeri ise sembolik olarak merkezin erkek ve çevrenin dişi oluşudur.

Geleneğin Hıristiyan toplumunu kurtarılmış millet ve Kudüs'ü ya da İsrail'i ise Mesih'in gelini olarak tasvir etmesi birinci açılımın açık bir örneğini oluşturur. Eski Ahit'te de, genellikle Tanrı'nın bir oğlu (Çıkış 4:22) olan İsrail, bazen bir gelin ya da Hoşea ve Hezekiel 16. ayette olduğu gibi, affedilecek ve yeniden eski haline döndürülecek inançsız bir fahişe şeklinde betimlenir (BŞ 221, GC 141). Havva'nın sadece arketipik bir eş olmayıp aynı zamanda adamın bedeninden çekilip çıkartıldığı Eden hikayesindeki temanın gereği olarak, bu ilişkide bir eş ile bir kız evlat arasında hiçbir fark yoktur. Nitekim Milton'da Adem, Havva'ya "Tanrı'nın ve Adamın Kı-

zı" olarak hitabeder. "Tanrı'ya göre Adem biriciktir, Tanrı'ya göre Havva ise Adem'in içindedir" şeklindeki kötü şöhretli dize de yine Milton'a aittir. Bu Mesih'in kurtarılmış gelini ile olan ilişkisinin oldukça doğru bir tasviridir ve belli ki Milton düşüşünden önce Adem'in Havva'ya ve belki de asla gerçekleşememiş düşmemiş Adem ailesine karşı da aynı konumda olacağını düşünmüştür.

Merkez ve çevresi açılımı ise, Apokalipse'nin son vizyonunda kendini gösterir. Burada gelin Yeni Kudüs, damat ise bu şehrin merkezindeki mabettir. Ancak şimdi mabet diye adlandırılan şey bir mekan değil fakat Mesih'in bedenidir. Aynı şekilde yeniden eski haline döndürülmüş cennet bahçesi ve bahçenin ortasındaki hayat ağacı aynı kalıbın bir örneğidir.

Redaksiyon sürecinde aynı türden başka imgeler örtbas edilmiş olabilir. Yuhanna İncili'nin yeniden dirilme anlatımında 20. bölümde, Simon Petrus ve bir başka havari –bu başka havari belli ki Yuhanna'nın yazarının kendisidir– Mesih'in mezarına koşarlar ancak mezarı boş bulurlar. Bu bölüm anlatıma sonradan ilave edilmiş izlenimi vermektedir. Belki de 20. bölümü ilave eden yazar, 21. bölümü metne sonradan ilave eden ve Simon Petrus'u ve açıkça Yuhanna ile özdeşleştirilen "Mesih'in sevdiği havari"yi zikretmek konusunda aynı telaşı gösteren yazarla aynı kişidir. Eğer bu bölümün anlatıma sonradan ilave edildiği doğru ise, o halde yeniden dirilme'nin dört anlatımının hepsi, ilk Paskalya gününde mezarda toplananların sadece kadınlar olduğunu bildirirler. Bu kadınlar Hıristiyan toplumunun birinci açılımımıza uygun olarak daha sonra gelin olarak tasvir edilişinin nüvesi olmaktadır. 15. ayette Mecdelli Meryem İsa'yı "O'nu bahçıvan sanıp" konuştuğunda izini sürdüğümüz imgelem modeli kendisini de bahçenin bir parçası olarak varsayan Meryem'in sanısının doğru olduğunu önerir.

Şurası açıktır ki, Kitab-ı Mukaddes'i Tekvin'in başlangıcından itibaren okumaya başladığımızda ve sembolik olarak erkek bir Tanrı'nın erkek bir insan yarattığını, bütün diğer doğumların tersine erkekten bir dişi çıkardığını ve Havva

şeytanın tavsiyesine uymakta başı çektiği için erkeklerin dişilere hükmetmesini emrettiğini gördüğümüzde kontrol edilemez seviyedeki bir babaerkillik anlayışıyla yüz yüze gelmekteyiz. Tekvin'in kısmen muhtemelen kendisinden evvel gelen toprak-ana kültlerine babaerkil bir reaksiyonu temsil ettiği varsayımı eğer doğru ise o halde göz önünde bulundurulması gereken ayrıca bir de tarihî bağlam vardır. Fakat bütün bir Kitab-ı Mukaddes perspektifinden bakıldığında her şey daha farklı görünmeye başlar.

Öncelikle düşüş'ün cennete ait olan yaşamdan nihayetinde zirai bir yaşama doğru olduğu gerçeğini göz önüne alalım. *Büyük Şifre*'de Kitab-ı Mukaddes'teki ağaçlar, su ve vaha imgeleminin cennete ait bir varoluş kategorisine ve hasat ve bağbozumu imgelemlerinin ise zirai bir varoluş kategorisine ait olduğu bir apokaliptik imgelem tablosu çizmiştim. Neşideler Neşidesi'nin gelini ile ilişkilendirilen imgelem bir vaha imgelemidir. Hasat imgelemi için ise Rut kitabına dönmemiz gerekmektedir. Burada kadınlarla ilgili çok sayıda temel Kitab-ı Mukaddes teması sunulur.

Bu hikayede İsrailli bir kadın olan Naomi kocasının arkasından Moab diyarına varır. İki oğlunu da orada kaybettikten sonra Beytlehem yakınlarındaki vatanına perişan ve çocuksuz olarak geri döner. Kocasının ölümünden sonra dul kalan Naomi'nin gelini Moablı Rut ondan ayrılmamak için ısrar eder; şartlar göz önünde bulundurulduğunda Rut'un bu davranışı oldukça istisnai bir cesaret ve sadakat eylemidir. Rut, Naomi'nin bir akrabası olan yerel bir çiftçi Boaz'ın tarlasında hasattan arta kalan başakları toplar. Hasattan sonra arta kalan başakları toplamak, yoksullar için İsrail şeriatının da izin verdiği bir geçim kaynağıydı. Boaz Rut'u görür görmez ondan etkilenir ve kısa hikayeyi daha da kısaltırsak sonuçta Rut'la evlenir. Zamanla Rut Kral Davud'un büyük büyük annesi olur; böylelikle Neşideler Neşidesi'nin Süleyman'la ilişkilendirilmesindeki gibi –çok daha şüpheli olsa da– Rut Kitabı da bu yolla Kral Davud'la ilişkilendirilir.

Hasad etrafında şekillenen verimlilik imgelemi Neşideler Neşidesi imgeleminden daha somut ve insanın durumuyla daha yakından ilgilidir. Boaz sarhoş bir şekilde hasat alanına uzanıp da, Rut onun yanında uyumak için gelip kendisini entarisi ile kapatmasını istediğinde, bu noktada çok ilkel bir verimlilik ritüeli olan hasat alanında çiftleşme adetinin yer değiştirdiğine tanık oluruz. Verimlilik miti ve ritüeliyle yakın ilişkisi, bu hikayenin tarihî olarak mutlaka bu mitten ve törenden kaynaklandığı anlamına gelmez, aksine bu durum böylesi bir hikayenin kültürel evrilmesinin bir parçasıdır (BŞ 76-78, GC 35). Ancak esas yönelişi zıt yönde olsa da, bu hikaye dişinin kendi aşığını aradığı daha ilkel bir öykü türü önermektedir. Keats mektuplarından birinde Helen'in bir namussuz, Kleopetra'nın bir çingene ve Rut'un ise "şeytana çarık giydiren" biri oluşunu keşfetmenin verdiği basit hazdan bahseder.[11] Bu hazzın nedeni belki de kısmen daha ataerkil bir kültüre uyarlanmış halinin altında, hikayenin daha basit ve önceki bir versiyonunun varlığını sezinlemekten kaynaklanır.

Rut hikayesinde yer alan bir tema da babaerkil toplumlarda dulları korumanın bir yolu olarak Musa Şeriatında tavsiye edilen dul kadının ölen kocanın erkek kardeşi ile evlenmesi adetidir. Dul kadın Fransızca deyimiyle ailedeki *evli kadın* –*femme couverte*– statüsünü muhafaza edebilsin diye ölen bir adamın erkek kardeşi ya da yakın bir akrabası dul bıraktığı karısıyla evlenmeye mecbur bırakılırdı. Bu adeti canlandıran en iyi örnek, Yakup'un Yahuda kabilesine adını veren ata olan oğlu Yahuda'nın dul kalan gelini Tamar'ın hikayesidir (Tekvin 38). Adı Er olan Tamar'ın kocasının çok kötü birisi olduğu için Tanrı tarafından öldürüldüğü anlatılır. Bunun üzerine Tamar Yahuda'nın diğer oğlu Onan'la evlendirilir. Onan'ın ismi bütün süreci onaylamayışını göstermek için uyguladığı metot sebebiyle İngilizceye kazandırdığı "onanism" (çocuk olmasın diye meniyi dışarı akıtmak) ile bilinir. Ancak Tanrı'nın kendisi süreci uygun gördüğü için Onan da hayatını

11 Keats, "Fanny Keats'a mektup", 2-4 Temmuz 1818.

kaybeder. Bu nedenle Tamar üçüncü oğulla evlenmek zorunda kalır ancak belki de o zamanlar Tamar şanssız bir gelin olarak görüldüğü için anlaşma sona erer. Daha sonra Tamar Yahuda'nın dikkatini çekmek için bir mabed fahişesi kılığında kendisini gizler. Fahişenin kim olduğunu bilmeyen Yahuda Tamar'ın davetine karşılık verir, ancak Tamar'ın fahişelik yaptığını öğrenince yaşının getirdiği çifte standardın rahatlığıyla Tamar'ın yakılmasını emreder. Bu nedenle Tamar kurduğu tuzağı açıklar; yakın akraba ile evlilik şeriatı gereğince yaptığı şey haklı görülür ve Yahuda'nın meşru karısı olur. Bu suretle daha sonra Rut'un da yapacağı gibi, Tamar kendisini Kral Davud'un doğrudan soy silsilesine yerleştirir.

Boaz Naomi'ye karşı belli ki bu türden bir sorumluluk duymaktadır ve daha yakın bir akrabanın evlenme talebi ihtimalini ortadan kaldırdıktan sonra Rut'la evlenmek suretiyle bu sorumluluklardan kurtulur. Boaz'ın davranışının amacının Rut'a sadece bir yabancı değil tam bir İsrailli kadın statüsü vermek olduğu açıktır. Durumun Tamar hikayesi ile olan alakası topluluğun şu yorumuyla gözler önüne serilir: "Ve senin evin, bu genç kadından Rabbin sana vereceği zürriyyetle, Tamar'ın Yahuda'ya doğurduğu Peretsin evi gibi olsun" (Rut Kitabı 4:12).

Rut hikayesindeki ikinci tema ise geç yaşta çocuk doğurma temasıdır: Doğurganlık yaşı çoktan geçmiş bir kadına özel bir lütufla bir oğlan çocuğu doğurması imkanı verilir (burada kız evlat sahibi olma konusunda benzer bir arzudan bahsedilmez).Sara'nın İbrahim'den olma oğlu İshak, birçok duadan sonra Hanna'ya verilen Samuel ve Yeni Ahit'te Elizabet'e benzer şekilde geç yaşında verilen Vaftizci Yahya (Luka 1) bu duruma örnek oluşturur. Sara o yaşta anne olacağı fikrine inanamaz ve buna güler. Bu nedenle doğan oğluna kahkaha anlamını çağrıştıran bir isim verilir. Elizabet'in kocası Zekeriya "ben bunu nasıl bileyim?" diyerek müjdeci meleği sorgular ve oğlu doğana kadar konuşamamakla cezalandırılır (Birkaç ayet sonra melek Cebrail Meryem'e bakire olması-

na rağmen bir oğlu olacağını müjdeler; Meryem "bu nasıl olur?" diye sormasına rağmen ona hiçbirşey olmaz. Belli ki melekler arasında mizaç farkları bulunmaktadır.)

Rut genç bir kadındır ancak oğlu dünyaya geldiğinde komşuları tebriklerini tuhaf bir ifade ile "Naomi'ye bir oğul doğdu" (Rut 4:17) diyerek belirtirler: O halde, Naomi'nin kendi hayatında yaşadığı acı çekme, sürgün, geri dönüş ve iyileşme silsilesi hikayenin bir görünümünü teşkil eder ve bu haliyle İsrail kavminin kendi başından geçen serüvenin de minyatür bir örneğidir. Hikayenin yer değiştirmemiş şeklinde Rut, Naomi'nin gençleştirilmiş halini, gittikçe gençleşen ve bir geline dönüşen anneyi yansıtır. Aslında her mucizevi geç doğum hikayesi, yer değiştirilmiş bir gençleştirme temasını ima eder.

Üçüncü bir tema da gelinin karakterindeki gerçek ya da ima edilen bazı lekelerin temizlenmesi konusudur. Tamar zina ile suçlanır ve yanarak ölmekten son anda kurtulur; Suzanna yaşlıların iftiralarına karşı Davud tarafından başarılı bir şekilde savunulur ve yine Bakire Doğumunun arkaplanında benzer bir tema gizlidir (Matta 1:19). Rut'un Moablı oluşu, karışık evlilikler konusunda Eski Ahit'in takındığı müphem tavır gereği ahlaki bir leke anlamına gelmektedir. Ezra ve Nehemya zamanında yabancı eşlerle evli olup da Filistine geri dönen bütün Yahudiler yabancı eşlerinden kurtulmaya zorlandılar; bu nedenle Rut hikayesinin bu konuda Rut'u, Davud'un soyağacına yerleştirmek suretiyle, siyasi ve daha liberal bir vurgu yaptığı sıklıkla ifade edilmiştir. Musa ve Yusuf'un her ikisi de yabancı eşlerle evli idiler; hatta evindeki İsrail'in sembolik annesi Rahel bile evlendiğinde, evindeki İsrail'e ait olmayan tanrıları çalarak getirmişti (Tekvin 31). Fakat Musa'nın evliliği etrafındakilerce kınanmıştır. Yine sahte kutsal kitaplardan biri, Asena'nın evliliğinden önce mucizevi bir şekilde ihtida ettiğini anlatmak suretiyle Yusuf'un Asena'yla yaptığı evliliğini temize çıkarır.[12] Eşleri tarafından Moleke ve diğer sahte tanrılara ma-

12 Pseudepigrapha için bkz. *The Old Testament Pseudepigrapha*, II, s. 177 vd.

betler inşa etmeye ikna edilen Süleyman ise daima çok kötü bir örnek olmuştur. Belli ki İsrailli bir kral ile Surlu bir prenses arasındaki evliliği kutlayan 45. Mezmur, prensesi ciddiyetle kendi atalarına ait herşeyi unutmaya davet eder.

İsraillilerin nefret ettiği kavimlerin uzun listesinde dahi oldukça yüksek bir mevkiye sahip olan (Tesniye 23:3) Ammon oğulları ile Moablılar, yedi nesil boyunca İsrail toplumundan dışlanmışlardı. Lut'un iki kızıyla ensest ilişkisiyle alakalı (Tekvin 19) hikayede –ki bu ilişkiden Moablılarla Ammon Oğulları meydana gelmiştir– yakın akraba ile evlenme şeriatı temasına ait bir parodi söz konusudur. Bu nedenle Rut'un Moab ırkına mensubiyeti çok yıkıcı bir durum ortaya çıkarır. Daha sonra Rut Kitabı'nın kanonik kitaplardan biri olmasıyla birlikte çaresiz kalan tefsirciler, Sayılar Şeriatının kadınları bağlamadığını açıklamaya çalışmakla durumu tevil etmişlerdir.

Neşideler Neşidesi'nde geline ait ya da gelinle ilişkili bazı ifadeleri, onun yabancı oluşu varsayımı ya da kabul edilen ölçüler dahilinde pek de arzulanmayan birşeylerin varlığı olmaksızın açıklamak oldukça zordur. Örneğin gelinin "korumadığım kendi bağına bak" ifadesi ve sevdiğini ararken bağa girdiğinde bağ bekçisi tarafından dövülmesi rüyası merak uyandırır. Gelin "kara ancak alımlıyım" der. Bu ifade sadece çok fazla güneşte kaldığı ve bu nedenle de bir anlamda bir doğurganlık cilası elde ettiği anlamına gelebilir. "Kara ancak alımlıyım" ifadesinin gerçekte "siyah ve alımlı" anlamına geldiği ve bu ifadeyle belki de kendisinin güneyli bir orijinden geldiğini ima etmeyi de amaçladığı da küçük bir ihitmal olarak düşünülebilir. Şiirde Süleyman daima gelini bir şekilde Saba Melikesi'yle, İsa'nın adlandırdığı şekliyle "güneyin kraliçesi" ile ilişkilendiregelmiştir. Sayılar 12'de Musa'nın karısı Tsippora'nın genellikle bir Etiyopyalı (AV'de böyle tercüme edilir) anlamına gelen bir ifadeyle –oralı olsun ya da olmasın– "Habeşli" olduğu söylenir.

Bir tür ahlaki lekeyi sembolize eden yabancı kökenli olma teması, başka bir yerde belirttiğim bağışlanmış fahişe olmak

temasıyla bağlantılıdır (BŞ 223, GC 142). Matta İncili'nin başlangıcındaki İsa'nın soy kütüğünde, Boaz'ın annesi başka hiçbir yerde zikredilmeyen Rahab ismiyle anılır (Matta 1:5). Pek çok tefsircinin düşündüğü gibi, Rahab övülen Eriha fahişesi ise, Yeni Ahit iki ayrı yerde ondan bir iman ve salih amel abidesi olarak sitayişle bahseder (İbranilere Mektup 11:31, Yakub 2:25). *Cennet* ix'da Rahab Venüs dairesinde, yeryüzünün gölgesinin sınırında görünür.

İsrail'in düşmanlarını püskürten kadının hikayesi bu temanın zıddına bir örnektir. Bu türde en iyi bilinen hikaye –İran kralının kraliçesi ya da daha iyi bir olasılıkla bir cariyesi olan– Ester'in öyküsüdür. Ester kendi halkını bir soykırım tehdidinden kurtarır ve düşmanlarına galip gelir. Debora'nın şarkısındaki Judith'in ve genişletilmiş haliyle Jale'in hikayesi, aynı tür hikayenin görsel olarak daha ilginç fakat biçimsel olarak daha kaba bir versiyonudur.

Halk hikayelerinden günümüze kadar seküler edebiyat, gençleştirme ya da bir kural olarak daima kadın kahramanla ilişkilendirilen arzu edilmeyen bir takım niteliklerin giderilmesi temalarıyla doludur. Chaucer'daki *The Wife of Bath's Tale* tanıdık bir örnektir. Akıl almaz seksist ideolojisine rağmen (ki şairin kendi zamanında dahi ciddiye alınmıyordu) Shekespeare'ın *Taming of the Shrew* adlı eserinin su götürmez başarısını da ancak aynı prensiple açıklayabiliriz. Gerçekte fahişe bir cariye ya da çoban hizmetçi değil de asil bir ailenin terk ettiği ya da böyle bir aileden kaçırıldığı için erkek kahramanla evlenebilen yeni Yunan komedisi kadın kahramanı temasına sık sık değiniyorum. *Kış Masalı* adlı eserde de temel tema budur. Ancak yine de oğlu Samuel doğduğunda Hanna'nın söylediği zafer şarkısında bu tür motiflerin çok daha önemli bir boyutunun sonunda gizlenmiş olduğunu düşünmekteyim:

> Rab fakir eder, ve zengin eder; hem alçaltır, hem yükseltir. Emirlerle beraber oturtmak için, İzzet kürsüsünü miras ettirmek için, yoksulu topraktan kaldırır, fakiri gübrelikten yüksel-

> tir; çünkü yerin direkleri Rabbindir. Ve dünyayı onların üzerine kurdu (I. Samuel 2:7-8).

Kısmen Hanna'nın şarkısından model alınan *Magnificat*'ta (Yüceltme) (Luka 1:52-53) bu tema yinelenir (BŞ 279, GC 183).

Burada Rut Kitabında ve başka yerlerde bir araya getirilen temaların, Kitab-ı Mukaddes tarihinde ölen eşinin akrabası ile evlenme ve mucizevi geç doğum yapma gibi, kadınların durumları ile bağlantılı temalardaki kadın unsurunun düşman bir dünyada kurtarılmayı bekleyen bir tür emekçi, metanetli, ısrarcı, sömürülmüş insanlığa doğru genişlediği bir boyut vardır. Kısaca, kadınların şahsında temsil edilen aslında nihayetinde Mısır'dan kurtarılan İsrail'dir.

Ölen eşin akrabaları ile evlenmeye yapılan vurgu ve dullara atıftaki sıklık, dulların kısmen sürgündeki İsrail'in (Levililer 1:1) ya da daha evrensel bir şekilde tarihteki insanlığın bir imgelemi olduğu iddiasını güçlendirir. Korunmadan yoksun olmanın sürekli tehlikesi altında bulunan yalnız ve tehdit altındaki kadın figürleri, Tekvin'in 21. bölümündeki Hacar'dan, Vahiy 12. bölümdeki yıldızlarla taçlandırılan kadına kadar bütün Kitab-ı Mukaddes'i sarmıştır. Bu örneklerin her ikisinde de oğlun hayatı da ivedi bir tehlike altındadır. Kadın ve erkekler arasındaki cinsel ilişkinin bu devrimsel boyutu, babaerkil egemenliğinin kendi kendisini tersine çevirdiğini akla getirir. Bu anaerkil bir topluma doğru değil, fakat sevginin erkek ve kadın her bir ferdi eşit kıldığı bir topluma yönelen bir değişimdir. Beden-bahçe metaforu burada işlevselliğini sürdürür, çünkü verimli ve sabırlı tabiat da aynı şekilde sömürülmektedir.

Daha önce Sadukiler tarafından İsa'ya, semavi dünyada dul kadının eşin akrabalarınca eş olarak alınması hakkında yöneltilen soruya atıfta bulunmuştum. Hayatı boyunca yedi kişiyle evlenmiş olduğu varsayılan bir kadın için "Kıyamette onlardan kimin karısı olacaktır? Çünkü yedisi de onu aldılar" sorusu üzerine cevap verir: "Zira ölülerden kıyam ettikleri vakit, ne evlenirler, ne de kocaya verilirler; ancak göklerde

melekler gibidirler" (Markos 12:25). Burada şu üç noktaya işaret edilebilir. Birincisi, Sadukiler yeniden dirilmenin olmadığını söylerler, İsa'nın cevabında Sadukilerin bu konudaki şüpheciliğinin kabul görmediği açıktır. Bununla birlikte, İsa hâlâ hayatta olduğuna ve O ölüp de yeniden dirilinceye kadar böyle yeniden dirilmenin söz konusu olmadığını söyleyen Hıristiyan doktrinine göre Sadukiler bu konuda duydukları şüphelerinde oldukça haklıydılar. Belki de İncil yazarı bunları yazarken doktrinin bile kavrayamadığı bir yeniden dirilme anlayışına sahipti. İkincisi, İsa'nın cevabının özü, sorudaki "almışlardı" ifadesindeki varsayımın kabul edilmesinin reddinden ibaretti. Üçüncüsü, pek çoklarına göre meleklerin cinsiyetsiz olduğu çıkarımı zorunluyken –Donne'nin adlandırdığı şekliyle "kısır melekler"– bu çıkarım zorunlu değildir.

Yitik Cennet'te Adem Rafael'e, melekler için cinsel sevginin olup olmadığını sorar. Rafael utancından kızarır ve soruyu cevaplamaksızın oradan uzaklaşır. Ancak burada ne Adem'in ne de Milton'un meleklerin kısır olduğuna inanmadıkları açıkça görülmektedir. Aynı şiire göre ruhlar kendi arzuları doğrultusunda cinsiyet değiştirebilmektedir (i, 423) ve meleklerin genci ve yaşlısı vardır (iii, 636). Ursula Le Guin'in *Karanlığın Sol Eli* (*Left Hand of Darkness*) adlı eserindeki bu türden bazı düzenlemeler Milton'un imgelem yüzeyine yakındır. Belki de Swedenborg'daki bazı spekülasyonlar ya da fikirler üzerine düşünen Blake, sonsuzluk hakkında alaylı alaylı şöyle söyler:

> Kucaklamalar başı, hatta ayakları karıştırıyor
> Ve gizli bir yerden giren azametli yüksek bir din adamı değil.[13]

Yeats'in şiirlerinde ve mükemmel bir cinsel birleşme eyleminin Altın Çağı geri getireceği öncülüne dayanan tatlı bir şiir olan "Süleyman ve Cadı"da da yukarıdakine paralel spe-

13 Blake, *Jerusalem*, s. 69.

külasyonlar bulunmaktadır. Buna rağmen hâlâ bir şeylerin eksikliği sezilir. Şiirin son dizesi kraliçenin "Ah Süleyman! Bir daha deneyelim" şeklindeki çığlığıdır. Burada dikkat edilmesi gereken iki nokta bulunmaktadır. Birinci nokta cinsel tecrübeyi aşk merdivenine ilave edenlerle ilave etmeyenler arasındaki imgelem bölünmesidir. Diğer nokta ise Blake'in –en azından– semavi seksi cinsel organ merkezli değil, daha farklı formlarda gerçekleşen bir başka seks olarak düşündüğü önerisidir.

Bu son düşünce aşkın, anne ile çocuksu bir ekstatik bütünleşmeye bir geri dönüş olarak ya da geleneksel dinî bir dille kayıp Eden cennetine duyulan nostalji olarak aşkın yükselişi temasına benzemektedir. Vaughan ve Traherne'de ve hatta Wordsworth'un daha dikkate değer *Ode on the Intimations of Immortality* adlı şiirinde çocukluğun, yetişkinlik hayatımızda asla tekrar ulaşamadığımız Eden'deki durumumuza daha yakın bir masumiyet hali olduğu temasıyla karşılaşırız. Araf dağına tırmanan Dante'nin aslında zamanda geriye doğru, düşmemiş Adem olarak kendi çocukluğuna doğru geriye gittiğini anımsarız. Paralel bir düşünceyi kullanan modern bir şiir Dylan Thomas'ın "Fern Hill" şiiridir. Şiirde ilgilenmekte olduğumuz imgelem açısından *Annunciation* ve *Magnificat*'ın, Neşideler Neşidesi'nin ve tabii ki Eden hikayesi'nin yankılarını işitmek bizi şaşırtmamaktadır. Luka 1:28 ve Neşideler Neşidesi 2:5'in, "ve vagonlar arasında onurlandırılan ben, elma kasabalarının prensiydim" dizesindeki yankılarını işitmek için dikkatle dinleyen bir kulağa ihtiyaç olabilir. Dizedeki yankı AV'nin Neşideler Neşidesi ayetini tercümesindeki "bir çeşit kulplu sürahi" (Flagons) kelimesi ile cinaslı "vagonlar" (Wagons) kelimesindedir.

O halde sevgi arayışı ile uyumlu bir form çocuk olarak tanrı sevgisi ile özdeşleşmek için yolculuk olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu çocuk annesinin kollarındaki bebek İsa ya da Venüs'ün etrafında gülüp oynayan bebek Cupid gibi olabilir. Sokrates'in çağı kadar erken bir dönemde bize Eros'un tanrı-

ların en genci olduğu kadar en yaşlısı da olduğu anlatılır. Bir yerde (BŞ 242, GC 156) Ödipal arayışın aslında Hıristiyan arayışının trajik bir versiyonu olduğu iması ile ilgilenmiştim. Bu görüş Yeats'in sembolizminin büyük kısmının altında yatan bir görüştür. Babasını öldürüp annesine cinsel olarak sahip olan Ödipus, babayı yatıştıran ve az evvel gördüğümüz sembolik olarak anneye çok yakın bir figür olan gelini kurtaran Mesih'e tezat teşkil eden bir figürdür.

III

Mesih ile Ödipus arasındaki tezat cinsel imgelemin bir başka boyutunu gündeme getirir. Bir önceki Babil kulesinin bölümde Yakup'un merdiveni imgelemi ile yeryüzü ile sema arasında kurulan buna paralel bağlantı imgelemlerinin şeytani parodisinin olduğunu gördük. Babil Kulesi şeytani parodisinin, daha sonraki çağlarda kader çarkı olarak tasvir edilen, imparatorlukların yükseliş ve düşüş döngüleri olduğu ortaya çıktı. Aşk ve güzelliğe yükselişin de şeytani parodisi vardır. Bu parodi dişinin erkeğe zulmettiği ya da tam tersine erkeğin dişiye zulmettiği sado-mazoşistik bir döngüdür. Burada yine tabiatla dişi arasındaki metaforik bağlantı muhafaza edilmektedir.

Elinizdeki kitabımda ve *Büyük Şifre*'de Kitab-ı Mukaddes'te Tanrı'nın sembolik olarak paternal olduğunu iddia etmiştim. Bunun nedeni kısmen sembolik olarak tabiatın maternal oluşu ve annenin doğabilmek için kırmak zorunda olduğumuz aile oluşudur. Anne tabiat ana olduğunda, tabiatın ölüm ve farklı bir formda yeniden diriliş şeklinde işleyen hayat döngüsünde hapsedilmiş, embriyonik haldeki bir insan toplumuna işaret eden bir yer-tanrıçası kültü ortaya çıkar. Adem düştüğünde tabiat döngüsünün en azından ortasına geri döner. Tekvin hikayesindeki iki bölüm, adamın başlangıçta kendisinden yaratıldığı toprağın (*adamalı*) laneti ile deri değiştirme yeteneği sayesinde ölüm ve yenilenme döngüsünün takdire şayan bir simgesi olan şeytanın lanetine işaret eder.

The White Goddess adlı eserinde Robert Graves klasik kaynaklardan döngüsel yer-tanrıçası kültünü yeniden inşa ederken, bu kültün imgeleminin ana hatlarını çizer. Bununla yakından akalalı bir şiir olan "To Juan at the Winter Solstice"de "gerçek kral" kendisiyle baharda eşleşen beyaz tanrıça tarafından seçilir. Sonbahar geldiğinde kraliçe kralı terk eder; artık kral kurbanlık bir adaktır. Böylelikle beyaz tanrıça kış süresince gençliğini ve bakireliğini yeniler, bir evvelki yılın hatıralarını hafızasından silerek kendisini gelecek bahardaki yeni aşka hazırlar. Hasatta ve bağbozumunda toplanan, kendi üzerinde geçici yetişen ürünün tersine, mitin temelleri belliki topraktaki sürekli olan verimliliktir.

Neşideler Neşidesi gibi olağanüstü kraliyet düğünü şiirleri Graves'e göre bu tabiat döngüsünün bir bölümüne, anlaşılması zor ve eziyet edici sürenlerle alakalı şiirler bu döngünün bir başka bölümüne, baladdaki Barbara Allen ve içinde kötü üvey anneler olan peri masallarındaki gibi ihmal sonucu sevgililerini öldüren zalim metreslerle alakalı şiirler de bir başka bölümüne aittirler. Elizabeth dönemi aşk şiirlerinin büyük bir oranı metreslerin zalimliği ve kibri üzerine bir şikayet korosu görünümü verir. Bu metreslerden bazıları Marvell'in "çekingen" metresi gibi anlaşılmazlıklarını bütün bir zamana yayarlar. Campion'un şarkısında "yeraltının gölgelerine kapılarını açmak zorunda olduğunda" diye hitabedilen metresi gibi bazı dua eden mitsel peygamberdeveleri bile ölü âşıklar toplarlar. O dönem edebiyatında, belki de bütün edebiyatta, bu türden unutulması güç bir şahsiyet tasviri Shakespeare'in Kleopetra'sıdır. Bu tasvirdeki Kleopetra yavru yılanı göğsünde, belli ki ölü bir figürdür ancak belki de sadece uykudadır ve "başka bir Anthony" yakalamak için hazır beklemektedir.

Romantik ve daha sonraki şairler de baştan çıkarıcı tehlikeli kadın –*femme-fatale*– figürleriyle ilgilenmişlerdir. Shelley'deki Medusa ve Oscar Wilde'de ve başka bir yerde Vaftizci Yahya'nın kesilmiş başını taşıyan Salome bu figürlerin hadım edici eğilimlerini anlatmaktadır. Temasını değil de ismi-

ni oldukça zararsız bir ortaçağ şiirinden alan Keats'in "La Belle Dame sans Merci" şiiri bizi verimsiz, iç karartıcı bir yeryüzü dekorunda lanetlenmiş bir âşıklar cehennemi ile tanıştırır.[14] Baudelaire'de karanlık ve devasa dişileri, figürü doğal çevrenin geniş bilinçsizliğine özümserler. Gérard de Nerval'in "Horus" şiiri bizi Graves'in mitolojik bağlamına geri götürür; kendisini yaşlı bir kralla aynı yatakta bulan tanrıça Isis kraldan kaçarak, daha genç bir eş bulmaya gider. Tahmin edilebileceği üzere *femme-fatale* bazen düşüşten sonraki Havva ile de eşleştirilir. Bu türden bir eşleştirme Valéry'nin uzun şiiri *"ébauche d'un serpent"*ında da ortaya çıkar (*La jeune Parque*'nın girift dokunuşunda ipliklerden biri yine böyle bir ilişkilendirmedir). Bir kez daha, bu yazılanlar kadın düşmanlığı hakkında yazılan şahsi psikolojik nükteli sözleri olarak affedilmeyecektir.

Beyaz tanrıça çoğunlukla ölümcüllüğü temsil eden üç katlı bir formda ortaya çıkar. Geçmiş, şimdi ve gelecek zamanla özdeşleştirilen Grek Fate'ler ve İskandinav Norn'lar da böyledir. Keats beyaz tanrıçanın uzayda semayı, yeri ve cehennemi kapladığını söyler. Graves'in deyimiyle ayı temsil eden Cynthia, ormanın bakire avcısı Diana ve ölüm siyahı Hecate olan Graves'in deyimiyle "Üçlü İrade" gibi semayı, yeri ve cehennemi kaplamaktadır. Beyaz tanrıçanın renkleri, aşkın renkleri olan beyaz ve kırmızı ile ölümün rengi siyahtır. İngiliz edebiyatında "Üçlü irade"nin en unutulmaz çağrışımlarından biri Tennyson'un *Hesperides* adlı şiiridir. Tennyson bu şiirini belki de kendisini ürküttüğü için, sonradan pişmanlık duyacağı bir kararla bu şiiri kolleksiyonuna dahil etmemiş, ihmal etmiştir. Şiirde üç kız kardeş, bir ejderha ve bir de "Baba Hesper"in eşliğinde altın bir elmayı insan ırkının aydınlanmasıyla ilişkili olduğu belli olan Doğulu bir işgalciye karşı muhafaza ederler. Kız kardeşler elma çalınırsa "dünya aşırı bilgeleşeceği" için dehşete düşerler ve insan ırkını itaat altında tutan gizemden dolayı sevinçten uçarlar:

---

14 Keats, "Sonnet (to Homeros)".

Dünya ateş ve kılıçla tahrip edilir,
Ancak altın elma denizin üzerine asılıdır.

Ancak doğudan muntazaman hareket ediyor gibi görünen ışık kız kardeşlerin içini dehşetle doldurur.

Blake beyaz tanrıçayı "dişi irade" olarak adlandırır. Blake'in bu görüşü Graves'in döngüsünden biraz daha farklı ve Vico'daki gibi döngüsel tarih görüşüne daha fazla uyarlanmış bir görüştür. Blake'in insanlığı temsil eden erkek bir figür ve tabiatı temsil eden dişi bir figür imgelemi altında bir medeniyetler döngüsü serisiyle ilgilendiği döngüsü "The Mental Traveller" (Zihin Yolcusu) şiirinde ortaya çıkar. Blake'in şiirinde kullandığı erkek ve dişi figürü anne-oğul, damat-gelin ve baba-kız ilişkisi gibi görünen, erkek yaşlanırken dişinin gençleştiği bir ilişkiler zincirinden geçer ancak bu ilişkilerin hiçbiri gerçek değildir. Anne figürü peygamber kitaplarında Tirza diye adlandırılan yaşlı bir hemşiredir. Tirza doğal anne, insan idrakine bu dünyada doğumun değiştirme olarak tanımlanabilirliği gibi dar sınırlar koyan doğallık boyutudur. Gelin figürü bir gelin değil, Neşideler Neşidesi'nin muğlak parodisinde sadece kahramanın zevki için "kısıtlanmış" bir figürdür. Kız figürü yürekten sıçrayan küçükken bir başkasıyla değiştirilen bebek figürüdür. Bu noktada dişi figürü döngüyü kırar ve erkek figürü döngüyü yeniden tamamlayacak başka bir dişi figür aramaya gider.

Bu şiirin gizemli ikinci yarısı kısmen peygamber kitaplarının daha ayrıntılı bir şekilde ele alınışıyla anlaşılabilir. Blake sadece insanın iş gücünü sömürmenin ahlaken yanlış olduğunu değil, tabiatın sınırsız kullanımının da yanlış olduğunu ve efendi-köle paradoksunun tabiatta da işlediğini düşünür. Tabiat üzerinde insan ne kadar "efendileşirse" kuşatıcı bir tabiat düzeninin kölesi haline gelecektir. Blake'in ifadesiyle tabiat üzerine kurulan bu efendilik insanı "çocuksulukla ayartacak" ve ve şaşırtıcı ve hüsran edici döngü yeni baştan başlayacaktır. Yeats'in "Blood and the Moon" adlı şiirinde, yuvarlak bir İrlanda kulesi çoğunlukla lekesiz bir aya işaret

eden bir tür erkek organına dönüşür. Lekesiz ay, genellikle yaşamının yarısında ölen şavaşçının kan lekeli gücünden ve "ölünün mülkü olan" hikmetten müteşekkil bir döngünün erişiminden uzaktır.

Bir kadın tarafından kendilerine ihanet edilen ya da yok edilen kahramanlar teması bu mitsel kompleksle yakından ilişkilidir. Kitab-ı Mukaddes'teki Delila'nın ihanet ettiği Şimşon hikayesi bunun büyük bir örneğidir. Bu teamülün mitolojik sebebi kahramanların kadın kaynaklı yıkımların sembolize ettiği temel olgunluk niteliğinden yoksun olmalarıdır. Herkül ve Aşil'de onların bir kadının hükmü altına girdiklerini anlatan bölümler vardır. Aşil'in annesi Thetis'e olan tuhaf çocuksu bağımlılığı *İlyada*'da oldukça açıktır. Shakespeare'in en "maço" kahramanı Coriolanus benzer bir şekilde annesinin hükmü altındadır. Savaştaki saldırganlık aşktaki bir zayıflıkla birlikte anılmaktadır. Sevgideki bu zayıflık er ya da geç yıkıcılığı kendi kendini yok ediciliğe çeviren, savaş alanının gerisindeki ölümün seçicisine –Valkyrie– dönüşür.

Ancak sadist-mazoşist döngü kolayca tersine çevrilebilir. Elimizde Delila ve Deianeira var ise de, erkek arzusu diye adlandırabileceğimiz arzuya kurban edilen kadın kahramanlar İphigeneria ve Yeftah'nın kızı da bulunmaktadır. Yeftah'ın kızı ile ilgili bölümün sonu (Hakimler 11:40) bize kabrin her yıl ona ağıt yakan kadınlar için bir kült bölgesine dönüştüğünü anlatır –alelacele yapılan bir yemin hikayesinden önemli bir sosyal genişleme. Erkeğin egemen olduğu Batı edebiyatı geleneğinden hâlâ katı yürekli sevgilileri tarafından kendilerine ihanet edilen ve yaşamları mahvedilen kadın kahramanlar yayılmaktadır. Hayatları mahvolan bu kadınların reaksiyonları Medea'nın gaddarlığından Ophelia'nın sessizce kendi kendisini yok edişi arasında derecelenir.

Modern edebiyat genellikle Kierkegaard'ın Mozart'ın *Don Giovanni*'si hakkında yaptığı parlak analizin[15] sonucunu onay-

15 Kierkegaard, *Either/Or*, çev. David F. ve Lilian Marvin Swenson (1949), s. 35 vd.

lamaktadır. Analizin sonucu şöyledir: estetik-erotik kalıtsal bazı sınırlar içine kilitlenmiştir, cinsel arayış başlı başına bir amaç olarak birlikten ziyade bir sahip olma amacını güder ve sonuç olarak kaçınılmaz bir şekilde sadist-mazoşist bir döngüde başarısızlığa uğrar. Bazı Freudçuların (Freud'un kendisi değil) seks eylemi konusundaki suçluluk duygusunu atmak suretiyle masumiyet durumuna geri dönme önermeleri önemsiz bir basite indirgemedir; başlı başına bir amaç olarak cinsel ilişkinin kifayetsizliği duygusu bu türden bir çarenin ima ettiği şeyden çok daha derin köklere sahiptir. Neşideler Neşidesi bize aşkın ölüm kadar güçlü olduğunu söyler ancak kıskançlığın da mezar kadar zalim olduğunu hemen ilave eder. Şairlerin tanıklığına göre cinsel ilişkiler egonun gerilimlerinden, sahip olma ve mülkiyet duygusundan, statü paniklerinden ayrılamaz gibidir.

Bir önceki bölümdeki hikmet mitindeki gibi, aşk mitinin de üç unsuru bulunur. Birinci unsur bütün zalim metres ya da baştan çıkarıcı tehlikeli kadın *–femme-fatale–* teamüllerince canlandırılan sahibiyetçi kıskançlık döngüsünün temsil ettiği şeytani parodidir. Döngüde kadınlar, en azından erkekler şiir yazdıklarında, erkekleri kendi baskıları altına alırlar. Bir diğer unsur mitin ideolojik uyarlamasıdır. Mit geleneksel olarak ensest-tabu imgeleminin, fiziksel seksten mümkün olan en fazla manevi aktivitenin geri alındığı paternal ve maternal otorite metaforlarının egemen olduğu sosyal bir kuruluş şeklini alır. Cinsel hayatın müsaade ettiği şey katı bir tekeşlilik tarafından düzenlenir ve cinsel hayatın temelde çocuk doğurmak için varolduğu kabul edilir (bazen dikkat çekecek derecede igrenç bir ifade olan "cinsel arzunun boşaltılması için" ifadesi de ilave edilmektedir). Bizim mevcut uyarlamamızın temel ilgisi tabii ki cinsel ilgidir. Bu ilginin bakış açısından gerçekten önemli olan şey cinsel tecrübenin kendisidir, çocuk edinmek bu ilişkiden ezkaza elde edilen bir yan üründür. Bu düşünce bizi pek çok ayırdedici yönü olan hiyerogami ya da kutsal evlilikle sembolize edilen otantik mitle baş başa bırakır.

Bu evliliklerden ilki Adem ve Havva'nın, her ikisi için de başka hiç kimsenin olmadığı, Eden'deki evlilikleridir. İncillerde İsa insan evliliklerinin mitsel modeli olarak ömür boyu sürecek kalıcı bağlılığı yapılandırır (Matta 19:6). Böyle bir evlilik modeli tam bir mekanik refleks ve her iki sevgiliyi de ferdileştiren cinsel birliktelik üzerine kurulu sıradan cinsel münasebetten ayrılır. Gerçek hayatta cinsel birliktelikler temelde şansa dayanır. Her evliliğin kutsal bir evlilik olması gerektiği ideali şans yasalarını katlanılamaz bir şekilde zorlar –en azından az çok Milton'un boşanma yararına kullandığı argümanının temeli budur. Edebiyatta tekeşliliğe dayalı model eski moda komedilerin bildik varsayımlarında varlığını devam ettirir. Eski moda komedilerde genç âşıklar komik davranışın sebep olduğu problemleri aştıktan sonra bile birbirlerine kalıcı bir şekilde bağlı kalırlar.

Ancak gerçek Yeni Ahit hiyerogamisi dirilen Mesih'in damat ve Mesih'in kurtarılmış insanlarının da gelin oldukları kutsal bir evliliktir. Mistik edebiyatta bu ilişki, tekeşli ilişki gibi, yoğun bir şekilde kişiselleştirilir. Aziz ve ilahi aşk mistiklerine ait yazılar güçlü erotik niteliğe sahiptir. Yazılardaki bu nitelik kadınlara tesadüfen özel bir dokunaklılık veren bir gerçektir. Freud'un hâlâ etkiliyken, bu erotik niteliğin, manevi aşkın erotik aşktan kaynaklandığı ve ondan uzaklaşmadığı ilkesini yapılandırmak yerine, bir şekilde tecrübenin değerini azalttığı düşünüldü. Burada evli olma durumunun bir bedenliliği ile sembolize edilen birlik (Tekvin 2:24) ruhların karşılıklı olarak birbirlerine nüfuz etmesine genişler.

Ancak Vahiy Kitabı'ndaki sembolizm bundan farklıdır: Damadın erkek ve dişi pek çok gelini vardır; Damat Mesih birlik ya da ferdiliğe ait prensipken, Gelin ise topluluğa ait prensiptir. Bunun Eski Ahit modeli Süleyman'ın Şulam kızına (Neşideler Neşidesi 6:13) olan aşkıdır. Bu sevgi, yedi yüz karısı, üç yüz metresi [Krallar I 11:3] ve Saba Melikesi olmak üzere bin bir kadını olan tarihî bir Süleyman'la ilişkilendirilir. Daha önce bu bölümde bahsi geçen semavi dünyadaki

cinsel birlikteliklerle ilgisi olmayan bazı şiirsel spekülasyonları buraya ilave etmemizin nedeni böyle bir dünyadaki kişilik akıcılığına işaret etmekti. Böyle bir dünyada Donne'nin iki bedenin tek bir beden olabilmek için uğraşan ve bunu asla başaramayan "Ekstasi" paradoksu geçerli değildir. Toplumun bir parçası olarak çocuklara ya da gençlere karşı duyulan sevgi bu dünyanın temel bir yönüdür. Burada bu sevginin konu ile alakalı olan yönü çocukların ya da gençlerin bakımı ve korunması değil eğitimleri ya da grupla bütünleşmeleridir. Socrate'ın Atinalıların koruyup gözetmesi eğitimsel bir fikrin parçasıdır ancak bu koruyuculukta bariz bir de erotik tepi bulunmaktadır.

Fert ve toplum hiyerogamisinin arkasında damadın insanlığı ve gelinin de tabiatı temsil ettiği gelin-bahçe metaforu yatar. Gelecek iki bölümde bu tabiat anlayışındaki bazı karışıklıklarla ilgileneceğiz. Burada Kitab-ı Mukaddes'deki Eden tasvirinden ve Neşideler Neşidesi'nden çıkarılan vaha-cennet ile bahçe ve kaynaklarla ilgilenmekteyiz. Bu belki de gerçekleşmesi imkansız bir şekilde idealize edilmiş bir oldukça evcilleştirimiş tabiat vizyonu olabilir, özellikle de İşaya'da bu vizyon aslanın kuzu ile yan yana yattığı bir dünyaya genişletildiğinde (İşaya 11:6 vd.) daha da olanaksızdır. Ancak bu sevilmesi ve mutlu olunması gereken tabiatın imgesel çekirdeği ve tabiatın sömürülmesinin diğer insanları sömürmek kadar kötü olduğu bir duygusunun başlangıcıdır. Daha önce göz attığımız tarihî nedenlerden dolayı, Kitab-ı Mukaddes tabiatın insanın kendini beğenmişliğince egemenlik altına alınması gereken bir şey olarak algılanması yolunda çok etkili olmuştur. Daha modern zamanlarda kendilerini besleyen yeryüzünü korumaları hususunda gösterdikleri aşırı titizlikleri ile ilkel topluluklarla karşılaşmak bu noktada geleneksel ideolojimizin pek çok yönünün ne kadar çarpıtılmış olduğu konusunda bize fikir vermekte yardımcı oldu. Ancak Kitab-ı Mukaddes'te bile gelin-bahçe metaforu tabiat ile aşkı ilişkilendirme karşıtı bir doğrultuda işlemektedir. Feminizm ile ekolojinin sosyal meselelerde önplana çıkmasının kabaca ay-

nı zamanlarda oluşunun tesadüfi olup olmadığından da şüphe etmekteyim. Blake'in *Songs of Experience* adlı eserinin girişi, Eden bahçesi ve ilk adamı ihtiva ettiği için sapmış ruh diye adlandırılan dişi bir "Yer" üzerine kuruludur. Edebiyatta, dişi bir figürü kurtaran erkek bir kahramana ait roman modelleri de bulunmaktadır. Bu modellerdeki kadın figürler uyuyan güzel arketipindeki gibi bazen doğurganlık ilişkilerine de sahiptirler. Kurtarıcı gücün dişi olduğu, İsis hikayesi de dahil, mitler silsilesi dahi vardır. Erkek egemen geleneğimizin, *Yitik Cennet*'te de belirttiğimiz, semanın erkek, yerin de dişi ile olan yayılmacı ilişkisi ile alakası vardır. Bu gelenek kısmen spesifik bir kültür kazasıdır. Eğer Batı'nın Semitik insanları, Mısır mitolojisindeki gibi dişi bir sema ve erkek bir yer ile başlamış olsaydı, buna göre teamüller belki de farklı olurdu.

Hiyerogaminin bir başka sembolik boyutu Eros'un bütün sanatların yaratıcısı olduğu gerçeği üzerine bina edilmesidir. Bu gerçekten hareketle insanın üretken gücü yüzyıllarca Eros'un yaratıcı güçleri ile ilişkilendirilmiştir. Zarif Aşk olarak adlandırılan anlayış Yeni Ahit'in tekeşlilik idealini benimser ancak (en azından daha ilk aşamalarında) bu aşkı evlilikten ayırır. Bu modelde bütün yaratıcı çabanın, aşkın enerjide ve yaratma işinde çiçeklenmesinin odağı olan Zarif Aşk metresi bulunmaktadır. Tıpkı Chaucer'in meşhur pasajındaki gibi;

> Hayat çok kısa, sanat çok uzun öğrenmek için,
> Görev çok zor, çok keskin üstesinden gelmek için,
> Dehşet veren neşe, daima arzumu kamçılayan,
> Bunların hepsi ben Aşklayım demektir[16]

Hikmet merdiveni gibi aşk merdiveni de ne bilimin nesnel dünyası ne de psikolojinin öznel dünyası olmayan, ancak bu iki dünyanın da içine giren bir dünyaya götürür. Aşk evreni bize "kozmetik" ile olan etimolojik bağlantıyı hatırlatır. Buna göre kozmetik güzellik ve çirkinlik kategorilerini birlikte ih-

16 Bu dizeler Chaucer, *The Parliament of Fowls*'un başlangıç dizeleridir.

tiva eder. Bu kategoriler nesnel değildir ve nicelenemez; güzellik ve çirkinlik kategorileri bu tür bir düzende sosyal yargıların rolünü küçümseyen bir aksiyom olan "güzelliğin bakanın gözünde olduğu" saçma aksiyomundaki gibi öznel de değildirler. Matthew Arnold'un işaret ettiği gibi pek çok şey, güzel olarak görülene kadar tam gerçekliklerinde görülemezler. Ruskin ve Morris Arnold'un bu gözlemine şunu da ilave ederler: İnsan medeniyetlerinin çoğu –özellikle onlar için Victoria medeniyeti– çirkin olarak görülmedikçe gerçek bir şekilde görülemezler.

"Güzellik" terimi daima ağır ideolojik baskılara maruz kalmışıtır ve sürekli bir şekilde konu nesnesinde yapay bir şekilde çekici olanla, bize zevkli gelen ya da moda standartlarına uyumlu olan şeyleri hatırlatan şeylerle belirlenir. Edebiyat eleştirisinin gelişimi güzelliği daha geniş bir fenomenler, durumlar ve sanat eserleri çeşitliliğinde tanıma ile çok alakalıdır. Çirkin öncelikli ilgiyi bozan her ne ise ona dönüşme eğilimindedir. O halde bazı temel ayrımlar yapmak zorundayız: Çok acıkmış bir çocuk çirkin değilken, çok acıkmak çirkindir. İmgesel evrenin bu türden başka kategorileri de vardır –örneğin mizah duygusu aynı zamanda gerçeklik duygusunun bir parçasıdır– ve bu kategoriler öznel-nesnel karşıt tezlerin hiçbirisi ile aynı safta olmayacaklardır. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* (*Kritik der Urteilskraft*) adlı eserinde daha geniş bir perspektif ortaya serilir. Buna göre, güzellik tecrübesi ile gösteremediğimiz ancak birşeylerin eksik kaldığı duygusu ile zihni rahatsız etmeye devam eden, yaratılışın bir amacı olduğu sezgisi yani gizemli bir teleoloji duygusu birbirleriyle ilişkilendirilir. Yaratılıştaki böyle bir amaç deney ve uygulama yoluyla kanıtlanabilecek işleve indirgenemez. Bununla birlikte yirminci yüzyıl düşüncesizce böyle bir amacı işleve indirgeme yolunda çeşitli çabalarda bulunmaktadır. Kant'ın "amaç olmaksızın amaçlılık" formülü uygulamalı sanatlardan ayrı olarak bütün sanat eserlerine uyuyor gibidir. Belki de sorunun nihai çözümü güzellik ve amacın tanımıdır.

Damadın aşk ve gelinin de güzellik olduğu bir hiyerogami anlayışı bizi güzellik gerçekliğini keşfe götürür. Ancak güzel kelimesini bir sanat eserine, çiçekli bir bahçeye ve mayo giymiş sevimli bir kıza uygulamak uygunsuz bir davranış gibi görünürse de, Wordsworth'un ifadesiyle güzelliğin kısmen algıladığımız ve kısmen yarattığımız bir şey oluşu, güzelliğin hem sanatlara hem de tabiata ait bir şey oluşu gerçeği hâlâ değişmeden durmaktadır. Bizim aşk ve güzellik algılayışımızda temel ilişki Platonik iken, böyle bir güzellik dünyasına Eski Ahit Peygamberlerinde ve İncillerde (BŞ 132-3, GC 76) kayda değer bakışlar bulunmaktadır. Diğer mitlerde olduğu gibi kendimizi kısa sürede Kitab-ı Mukaddes'ten insan yaratışının bütününün ardında yatan muazzam mit manzarasını tanımaya doğru uzanıyor buluruz. Daha evvel tanrıların doğal güçler olan kişilikler olduklarını ve insan yaratışının ilk ürünleri arasında yer aldıklarına işaret etmiştik. Ve yine insanların onları dışsal güçler olarak tahayyül etmeleri nedeniyle tanrıların Kitab-ı Mukaddes'ten çıkarılıp atıldıklarına değinmiştik. Fakat tanrılar sanatlarda yaşamaya devam etmektedirler ve enerjilerimizin ve imgelemimizin yenilenmiş genişletici ifade yolları ile her an için geri dönmeye hazırdırlar. Bu tanrıların başında onların en genci ve en yaşlısı olan, Apuleius'un hikayesinde insan Psyche'sinin kovduğu ancak kuşların şakıma zamanı geldiğinde daima mevcut olan Eros olacaktır.

YEDİNCİ BÖLÜM

Üçüncü Çeşitleme: Mağara

I

Bu dünya ile metaforik olarak daha yüksek olan yoğunlaştırılmış bilinç ve tecrübe dünyası arasındaki ilişkinin iki ana boyutunu incelemekteyiz. Bu boyutlardan biri hikmeti ve kelimeyi vurgularken, diğer boyut ise aşkı ve ruhu vurgular. Bu ilişki gerçekliği bir bütün olarak temel insan ilgileri etrafında bilgilendiren ve düzenleyen metaforlardan biri olan *axis mundi*'nin bir türü ile temsil edilir. Şimdi bu dünya ile daha aşağı bir dünya arasındaki ilişki imgeleriyle ilgilenmek durumundayız. Burada yine Yakup'un merdivenine karşılık olarak genişleyen bir bilinç, varlık zincirindeki gibi ideolojik bir uyarlama ve Babil kulesine karşılık olan şeytani parodiyle meşgul olacağız.

Ayrıca iki tür üst dünya merdivenimizi Tekvin'deki iki yaratılış miti ile ilişkilendirmiştik. Y anlatımındaki Adem ile Havva'nın düşüşü hikayesindeki "iniş" metaforu yanlış bir tür inişi akla getirir. Yakup'un merdiveni ile Babil Kulesi'ndeki tezat imgelere bakarken, Babil Kulesi'nin daha sonra kader çarkı olarak adlandırılan döngüsel bir tarih anlayışına dönüştüğünü gördük. Ortaçağ edebiyatında trajedinin öncelikle kahramanın kader çarkının tepesinden ya da benzer bir yükseklik-

ten düşüşü olduğu düşünülüyor. Bu imge, temel herhangi mitsel bir değişim olmaksızın az bir değişiklikle William Golding'in *The Spire* adlı eserine kadar kullanılageldi. Genellikle üzerlerinden düşen nesnelerle birlikte anılan tırmanan dağlar ve kuleler İbsen'in *Brand to the Master Builder* eserinden, *John Gabriel Borkman* ve *When We Dead Awaken*'a kadarki eserlerinin hepsinde ana temadır. Chaucer'un rahibine göre böylesi bir trajedi Adem'in asıl düşüşünün bir yinelemesidir (daha doğrusu bir sonraki bölümde incelenecek farklı bir tema olan Lucifer'in düşüşü). İnsanın içine düştüğü şey sadece yaşamın başka formlarına dönüşmek suretiyle yenilenen, her yaşamın ölümle son bulduğu döngüsel bir dünyadır.

Yeni Ahit dönemlerinden onsekizinci yüzyıla kadarki iniş temalarının edebiyatta tam bir metafor olarak kullanımı varlık zinciri ve benzeri ideolojik türetmelerce sınırlandırılmıştır. Bu türden ideolojik türetmeler yaratıcı bir inişe çok az yer veriyordu. Nitekim Dante ve Milton'daki gibi iniş temaları sadece ölüm ve cehenneme olan inişlerdir.

Hıristiyanlık tarafından geliştirilen ölüm sonrası sonsuz azap cehennemi –buradaki sonsuzluk zamanda sonzuluk anlamındadır– şu an itibariyle metaforik evrenimizden büyük oranda kaybolup gitmiştir. Ancak bazı umutsuz savunucular, içinde hiç kimse olmasa da bu cehennemin hâlâ mevcut olduğu görüşünde ısrar ederler. Cehennemi bu dünya üzerinde yer alan, insanlık tarihinin büyük bir kısmının içinde gerçekleştiği insani bir yapı olarak düşünmeliyiz. Dante'nin cehennemi manen yalnız olsa da, nispeten rahat varoşlara sahiptir; ancak ironik edebiyatta bunlar dahi ortadan kaybolur. Böyle bir cehennem aşağıdadır; bu aşağılığın öncelikli anlamı onun şartları itibariyle yaşayabileceğimiz bir dünyanın çok gerisinde kalmasıdır.

Sartre, cehennemin diğer insanlar olduğunu, Blake ise tatmin edilmemiş arzular hapishanesinde hapsedilmiş olduğunu söyler. Bu iki ifade birbiriyle çelişkili olmayıp aynı durumun sırasıyla sosyal ve ferdî boyutlarını anlatır. Cehen-

nem yalnız kalabalığın ya da daha ürkütücü şekliyle yığınların dünyasıdır. Bu yığında başka insanlar varsa da bir topluluk yoktur; yalnızlık vardır ancak ferdî alan yoktur. Milton'un Şeytan'ı aşağıya, başka isyankar meleklerin varlığından dolayı cehennem olduğunu bildiği bir dünyaya düşer ancak aynı zamanda şeytan içe, Kierkegaard'ın kapatılmak diye adlandırdığı, kapalı yerde kalmaktan korkan kişilerin durumuna düşer. "Kendim cehennemim" ifadesiyle Kierkegaard aslında bu duruma atıfta bulunur. Cehennemin içinde yaşadığımız dünya olduğunu bir kez fark ettiğimizde, kendi inatçılığımız, başkalarının akılsızlığı ya da zalimliği bizi bunu fark etmeye zorladığında, bizi cehennemden daha da derine götüren yaratıcı inişlerin yolu açılmış olur. Böyle bir yaratıcı inişin yine sosyal ve ferdî olmak üzere iki temel çeşidi vardır.

Kitab-ı Mukaddes öncesi Mezopotamya dinleri üzerine yapılan standart bir çalışma[1] o dönemde en göze çarpan iki mitsel temanın kutsal evlilik teması ile aşağı dünyaya iniş teması olduğunu vurgular. Aşağı dünya bir ölüler dünyası olmakla birlikte sıradan ölülerin dünyası değildir. Müphem ve hayali olmakla birlikte bu dünyada daima yaşayan ve sürekli bir varoluş formu, bir *ölüler krallığı* duygusu mevcuttur. Eski Ahit'te Şeol diye adlandırılan, daha geniş bir kavram olmasına rağmen genellikle "mezar" diye tercüme edilen, benzer bir aşağı dünya bulunur. Şeol, daha sonra Hıristiyan ilahiyatında geliştirilen cehennemden ziyade Yunan Hades'ine daha yakın bir kavramdır.

Odysseus ix'da Tiresias'ın Hades'ten yaptığı çağrı ile Kitab-ı Mukaddes'teki Endor Cadısının Kral Saul'un emri ile Samuel'e büyülü sözlerle yaptığı çağrı hikayesi arasında paralellikler bulunur (Samuel I 28). Homeros'un çizdiği manzara ile Kitab-ı Mukaddes'inki arasındaki tezat, aralarındaki

---

1 Bkz. Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness* (1976), 2. Bölüm. Kutsal evlilik teması bir önceki bölümün ana teması idi; kutsal evlilikten çıkması beklenen verimlilik mevcut bölümdeki iniş ve geri dönüş modelini takip eder.

benzerlikten daha çarpıcıdır. Cadının kendi dünyası aracılığıyla bu dünyaya sürüklenen, kendilerine sunulan her kimliği almaya hazır müphem varlıklara yabancı olmadığı açıktır. Burada cadının Samuel'in hakiki ruhu dahil gerçek "tanrıların" ya da ruhların yeraltından yeryüzüne doğru yükseldiklerini gördüğünde moralinin ne kadar bozulduğu gösterilerek alaycı bir mizah da yapılır.

Peygamberlere ait kitaplarda putperest dünyanın büyük kralları, daha önce gitmiş olanların "sen de mi bizim gibi zayıfladın?" (İşaya 14:10) diyerek krallarla alay ettiği bir gölgeler dünyasına girerken tasvir edildiği manzaralar bulunmaktadır. Yine pişmanlık Mezmurlarında (Örneğin 69. Mezmur) konuşmacı bir yeraltılı ya da denizaltı dünyasından bir kişi olarak takdim edilir. Tasvir edilen bu iki hal de hakiki bir Tanrı'dan yabancılaşma halidir. Şeol aynı zamanda Yunus'u yutan "büyük balıkla" da özdeşleştirilir (Yunus 2:2).

Mezopotamyanın en meşhur aşağı dünya mitlerinden biri, kraliçe giysilerinin tamamını giyen tanrıça İnanna'nın her bir evrede üzerindeki giysilerden bir kısmını çıkara çıkara en sonunda çaresiz ve çıplak halde ölüler diyarına nasıl indiğini anlatır. Akıldan çıkması zor olan bu mitin pek çok unsurundan biri, böyle bir dünyada kişinin hiçbir şeye sahip olamayacağı gerçeğidir. Bu unsur daha sonra *katabasis* ya da *danse macabre* olarak bilinen bir temayı, ölümün bütün sosyal farklılıkları silen ve herkesi aynı seviyeye indiren bir gerçeklik olarak algılandığı bir janrayı hazırlar. Özellikle Luciean'ın dünya sonrası hicivlerinde üst dünyada muazzam zenginlik ya da ayrıcalıklara sahip insanlarla karşılaşırız. Bu insanlar bir kez gölgelere dönüştüklerinde üst dünyadaki bu mülklerine ya da ayrıcalıklarına sadece bir saat için bile geri dönebilmek için yalvarıp yakarırlar. Bu hicivlerin pek çoğunun kahramanı Cynic Menippus, hayatta iken hiçbir şeye sahip olmadığı için hiçbir endişesi olmayan tek kişidir. *Katabasis* teması şu anda irdelediğimiz ana temalarımızdan biri olan gizli bir devrimsel motif de içermektedir.

Yeats'in bütün merdivenlerin "iğrenç çaput ve kemik dükkanı" olan insan kalbine dikildiğini söylediğini daha evvel naklettik. Bu ifade merdivenler için mükemmel bir metaforik temeldir. Ancak Yakup'un merdiveni onun rüya gören zihnine dikilmiştir. Bu nedenle de merdiven Yakup'un başının altındaki taşın altında yer alan bir dünyaya, bilinçaltı ya da bastırılmış enerjiler dünyasına (yani alta ya da aşağı bastırılmış) doğru uzanır. Bilinçle kastettiğim şey yaklaşık olarak sabahleyin "uyandığımızda" sahip olduğumuzu düşündüğümüz şeydir. Uykudan uyanma gerçeği bilincin ferdin ruhunda rüya ya da fantazi gibi "daha düşük" unsurlara uzandığına işaret eder. Belki de bunu *axis mundi* imgesini bir dünya-ağacı olarak hayalimizde canlandırdığımızda daha iyi anlayabiliriz. Buna göre ağacın yeryüzünden göğe doğru uzanan gövdesi yeraltındaki köklerden beslenir. İniş imgeleriyle temsil edilen bilinç yoğunlaşması ise, bilinci diğer ruhsal eylemlerle çeşitlendiren ve genişleten karanlık ve görünmez karşılığı olmaksızın kavranamaz.

Az önce söylediğimiz gibi, rüyalar alemine yaratıcı iniş yeryüzünde olan cehennemden daha da derinlere iner. Bu nedenle görece daha sığ olan ölülerin mezarlarından daha derine inerler ve mevcut bütün dinlerden de çok daha eskidirler. Grimm gibi bir halk hikayesi koleksiyonuna baktığımızda bu türden hikayelerin yoğun bir şekilde rüyalar, fantaziler, dilek yerine getirmeler ve tabiatın gizli kuvvetlerinin "aşağı" dünyası temaları etrafında kümelendiklerini görebiliriz. Yardımsever ya da kadirşinas hayvanlar ya da ölülerin hayaletleri Apuleius hikayesindeki Psyche'ye verilen görev gibi imkanız sorunları çözer ya da bilinmeyene doğru yapılan yolculukta yön tayin ederler. Sihirli nesneler iyi insanlara yardım eder ya da kötü insanlar sihirli nesneleri doğru yoldan saptırır. Bir adamın karısını unutması ya da benzeri bir durumda hafıza zinciri kırılır ve bu zincir bir tanınma uğuru, doğum izi gibi ya da buna benzer bir şey vasıtasıyla onarılır. Açık bir rüya ve bilinçsiz hafıza sembolü değerli bir şey okyanusta kaybedilir, daha sonra bazen kayıp nesneyi yutan bir

balığın yakalanması ile bulunur. İyi huylu ya da kötü huylu gizemli varlıklar bu türden başka bir sembol olan orman sembolünde gizli olarak mevcuttur. Nadiren daha ilkel bir dünya resmine bakışlar yakalarız. Böylece altın hazineler ya da altın saçlı kahramanlar güneşin doğudan batıya doğru olan yolculuğu esnasında aşağı dünyadan geçerken bulanık bir hayal şeklinde yansıyabilir.

Tobit ile oğlu Tobiya'nın hikayesi bir iniş macera romanının Kitab-ı Mukaddes'teki en çarpıcı örneğidir. Tobit İsrailli bir şehidi gömdükten sonra kazara kör olur ve melek Rafael nişanlısı Sara'nın yaşadığı şehre giderken oğlu Tobiya'ya arkadaşlık eder. Sara bir uyuyan güzel figürüdür ve bir grup aşığı daha evvel öldüren şeytan Asmodeus ona âşıktır. Rafael'in yaygın bir halk hikayesi teması olan "kadirşinas ölü" temasına ait olduğu uzun süredir kabul görmektedir[2] ve belki de Rafael hikayenin daha erken bir versiyonunda Tobit'in gömdüğü adamın hayaletidir. Tobiya ve Rafael'e meşhur bir aşağı dünya imgesi olan bir köpek arkadaşlık eder. Şeytan kızaran balık kokusu ile uzaklaştırılır; Kitab-ı Mukaddes'te çok aşağı bir dünya olan Mısır'a sürülür ve Tobit'in gözlerinin görmeye başlaması ve böylece karanlıktan aydınlığa çıkarılması ile aynı zamanda Tobiya ile Sara yeniden bir araya getirilmiş olur. Kızaran balık teması gülünç bir tema gibi görünmekle birlikte kokunun, tadın, sihirli yiyecek ve içeceğin anıları çağrıştırmasında ve benzeri mucizelerin gerçekleşmesinde etkili olduğu bilgisi edebiyatı baştan başa sarmıştır. Sihirli pasta harikalar diyarındaki Alice'i büyültüp küçültürken, zamanla olan bağlantısı hariç hiçbir sihri olmayan bir pasta ise sanatsever Marcel'i romancı Proust'a dönüştürebilmektedir.

İniş mitlerinin çoğunluğunda, savaşılması ve üstesinden gelinmesi gereken, yenilmesi zor bir düşman vardır –Minotaur, ejderha ya da Asmodeus gibi şeytanlar– ve bu düşman genellikle iniş amacına engeldir. *Hazine Adası*, *Tom Sawyer* ya da

---

2 Bkz. Stith Thompson, *The Folk Tale* (1946), s. 50 vd.

Poe'nun *Altın Böcek*'i (*The Gold-Bug*) gibi eserlerde; özellikle popüler macera romanlarında inişin amacı altın ya da mücevherlerden oluşan bir hazineye kavuşmaktır. Aynı tema Conrad'ın *Nostromo*'sunda ve şeytani bir parodi bağlamında *Yitik Cennet*'in ilk kitabında karşımıza çıkar. Böyle bir hazineyi arayan toplum modeli çok seçici bir toplumdur. Popüler edebiyatta hazine avcıları genellikle erkek çocuklar ya da korsanlar gibi erkek çocukların kendileriyle kolayca özdeşleştirdikleri anti-sosyal gruplar olur. Bu toplumun kabul standartları daha geleneksel toplumların kabul standartlarını çoğunlukla tersine çevirir. İsmail kaşalotun deniz altı hazinelerini avlayan balinacıların oldukça seçici topluluğuna katılmasını anlatan *Moby Dick*'in başlangıç bölümleri bütünüyle iniş imgeleriyle doludur. İsmail'in bu topluluğa üye olarak kabul edilmesindeki dönüm noktası, onunla Queequeg arasında bir arkadaşlık ilişkisinin gelişmesidir. Queequeg, İsmail'in hikaye başlamadan önceki sosyal standartlarına göre insan bile sayılmazdı. Balina takibi Ahab'ın –daha sonra yine döneceğimiz bir model– farklı bir tür arayış takıntısı ile amacından saptırılır. Bununla birlikte, çoğunlukla ejderha korumasında olan saklanmış mal aslında inişin gerçek amacı olan, bir çeşit hikmet ya da doğurganlık metaforudur.

Adem'in geleneksel düşüşü, onu ölümsüzlükten alıkoyar ve ölümü insan varlığının kesin ve kaçınılmaz bir şartı haline getirir. Fakat "uyuduğumuz"da gerçekleşen ancak uyanmakla kurtulduğumuz bir de geçici ölüm vardır. Böyle bir ölümde uyanık bilincin tedarik edemediği imgesel ödüller bulunur. Rüya görmenin beraberinde getirdiği ya da en azından temsil ettiği, zaman tecrübesi üzerindeki artan kontrol bu ödüllerden en çarpıcı olanıdır.

Yusuf hikayesinde ve Yusuf'un İsraili o dönemlerde çok daha verimli olan Mısır'a getirişi hikayesinde rüyalara ve zaman üzerindeki artmış kontrol duygusuna vurgu yapılır. Tekvin'de bahsedilen peygamber ataların sadece Tanrı ile görüşebildikleri ya da haberleşebildiklerinden değil, bir rüya ya

da trans haleti ruhiyesine sahip olduklarından da bahsedilir. Bu peygamber ataların halefi Yusuf da farklı bir tür rüya görücü idi. Ancak onunkiler saldırgan ve kendisinin erkek kardeşleri üzerine olan üstünlüğünü destekleyici türde rüyalardı. Ne yazık ki Yusuf rüyalarını erkek kardeşlerine anlatacak kadar düşüncesizdi; nitekim rüyalarını onlara anlatması Yusuf'un onların yanındaki değerini artırmadı. Neticede erkek kardeşleri onu öldürmek için plan yaptılar ve onu derin bir kuyuya attılar. Mısır'da sahne Yusuf'un durumunu tersine çevirmek suretiyle onu bir rüya görücüden rüya tabircisine dönüştüren hapishaneye dönüşür. Yusuf rüyasının yorumu olarak Firavun'a Yakın Doğu hayatında önemli bir yeri olan yedi yıllık bir döngü boyunca Mısır'ın yiyeceklerini depolamasını önerir. Çok daha sonra Daniel, Babil hükümdarı Nebukadnetsar için rüya tabircisi olarak benzer bir hizmette bulunarak gelecekle alakalı detaylı kehanetlerde bulunur.

Daniel'in sunduğu genişletilmiş gelecek görüşü, düşman ya da en iyi ihtimalle kayıtsız bir çevre tarafından kuşatılmış, felaket ya da şehitlik kehanetlerinin neredeyse kendi kendine gerçekleştiği Eski Ahit peygamberlerinde de yer alır. Daha önce "yukarı"dan gelen bilginin genellikle gündüz ve şimdiki zamanla; "aşağı" bir dünyadan gelen gelecek bilgisinin de genellikle rüyayı çevreleyen karanlıkla ilişkilendirildiğini belirtmiştim. *Odysseus* xi'de *Nekyia* ya da Tireias'ın gölgelerden çağrılması; *Aeneid* vi'de Aeneas'ın inişi; *Yitik Cennet*'teki Michael'in vahyi; gelecek tarihin Kitab-ı Mukaddes'te ortaya konulan bir özeti ve Dante'nin *Araf* adlı eserindeki insanların şimdiki zaman hakkındaki bilgilerinin gelecekle ilgili bilgilerinden daha az oluşu gerçeği "aşağı" bir dünyadan gelen gelecekle ilgili bilgiye örnek olarak verilebilir.

Yeni Ahit'te İnkarnasyon Mesih'e göre aşağı bir dünyaya iniştir ancak bizim açımızdan yukarı dünyadan bizim dünyamıza iniştir (Hıristiyan amentüsündeki ifadeye göre –*descendit de coelis*–). Matta ve Luka'daki çocukluk hikayelerinin ikisi de bir rüya silsilesi gibidir: Matta'nın uzak ülkelerden pa-

halı hediyelerle gelen bilge adamındaki hazine ve hikmet temalarını ve Şimeon ve Anna'nın kehanetlerinde zamanın açılması ve tarihin gidişatında bir değişikliğin meydana gelmesi duygusunu fark ederiz. Saba Melikesi'nin Süleyman'a yaptığı ziyaret Magi'nin Mesih'e yolculuğunun geleneksel Eski Ahit modelidir.[3] Mitsel Süleyman, sihir, hikmet ve tabiatın gizemli boyutlarının bilgisine sahip Eski Ahit'teki emsalsiz üstün bir sihirbaz karakteridir.

Uyanık bilinç farkındalığın bastırılmış formundan daha uysal bir formdur ve sonuç olarak otorite yapılarının çoğu uyanık bilinç üzerine yoğunlaşma ve bastırılmış içtepilerin bastırılmış olarak kalmasını sağlama eğilimi gösterir. Alışılageldiği gibi şairler arasında direniş hareketleri mevcuttur. Daha önce ortaçağ şairlerinin meşru ya da gayrimeşru oluşuna bakmaksızın kendilerine ait imgesel bir geleneği sürdürmelerindeki kararlılıklarına delil olarak ortaçağ şiirindeki Zarif Aşk ya da Eros geleneğinden bahsetmiştik. Bu türden bir başka teamül de rüya vizyonudur. Ortaçağ rüya yolculuğu her zaman aşağı bir dünyaya yapılan bir yolculuk değildir; o dönem şairlerinin rüya ve fantaziyi koruyuculuğunu yaptıkları imgesel evrenin hayati bir parçası olarak kabul ettikleri izlenimini vermek için bu yolculuk sıklıkla yukarı (ya da aşağı) istikamete yönelebilir. Bu şairler büyük oranda bastırılmış sözlü bir edebî gelenek hakkında da yazarlar. Bu sözlü geleneğin bastırılmış olması yazma sanatının büyük oranda resmî otorite tarafından kontrol edilmesi nedeniyledir.

Shakespeare döneminde ve Shakespeare dönemi dramasında başka iki iniş ve geri dönüş teması göze çarpar. Birisi Yeni Komedi formlarının çoğunluğunda âşıklar etrafında şekillenen bir toplum temasıdır. Bu toplum hikaye boyunca ailevi otorite altında bastırılmış olarak kalmaya devam eder ancak hikayenin sonunda yeniden doğmuş olarak ortaya çıkar. Diğer tema ise *Hamlet* ve *The Spanish Trajedy*'de ölüler dünya-

3 Bkz. *Coryat's Crudities* (1905 baskısının yeniden yayımlanmış hali), II, s. 328.

sından yukarıya çıkarak intikam çığlıkları atan hayaletlerin temsil ettiği şeytani çıkış temasıdır. Böylesi bir hayalet Freud'un bastırılmış bilincinin edebî karşılığıdır. Hayalet aşağı dünyada kalacağı umuduyla oraya hapsedilir ancak o bunu reddeder.

Adem'in düşüşünde potansiyel başka bir yaratıcı iniş modeli vardır. Bu inişin kaynağı psikolojik olmayıp daha çok sosyal ve siyasidir. Adem'in düşüşü temelde bir sürgün olup ilk insanın doğal yerinden ya da yuvasından çıkarılma meselesidir. Sürgün teması İsrailin etrafını çevreleyen putperest krallıkların gelişmelerinin sembolü olarak Adem'in oğlu Kabil tarafından tekrarlanır. İsrail'den Mısır'a ya da Babil'e doğru yapılan bir hareket açıkça bir iniştir ve böyle krallıklar düzenli bir şekilde ejderhalarla ya da canavarlarla eşleştirilirler ancak orada bulunması gereken gömülü hazine –zenginlik, bilgelik ya da verimlilik olabilir– oldukça hakikidir. İşaya, Koreş'in toleranslı siyasetini öven Tanrı'nın şu sözlerine yer verir: "Seni adınla çağıran Rab, İsrailin Allahı ben idiğimi bilesin diye karanlığın hazinelerini ve gizli yerlerin saklı zenginliğini sana vereceğim" (İşaya 45:3). Hezekiel Sur'un orijinal görkeminden bahseder; "bütün değerli taşlarla kaplanmıştın" (Hezekiel 28:13). Çıkış zamanında kendi büyük karları adına onlardan bazılarının yardımı ile İsrailliler Mısırlıları "bozar"lar (Çıkış 12:25-26).

Yusuf ve Yusuf dönemindeki Firavun zamanında İsrail, Mısır'da belli ki nisbeten mutlu ve zengin bir topluluğa dönüşmüştür; ancak en sonunda "Yusuf'u tanımayan" bir Firavun gelir ve İsrail daha sonra Selefke Suriyesinde olduğu gibi, zulümle ya da soykırımla tehdit edildiği ya da diğer dinî adetleri benimsemesi için baskı altında tutulduğu bir döneme girer. Zıtlaşan bu iki durumu iki imgelem kolu takip eder. Bunlardan Peygamberlere ait olanı İsrail'i bir tür insanlık mikrokozmosu olarak görür. Önceki bölümde Rut'un Moab oğullarından gelen soyunun önemini ve Yunus'un "Ninova'nın İsrail kadar Tanrı'nın koruması ve gözü altında olduğu" iddiası da

bu gruba dahildir. Yahudiliğin Yahudi olmayanlara karşı aktif bir göreve sahip olduğunun düşünüldüğü bir zamandan geldiği besbelli olan büyüleyici düşünce şu şekildedir:

> "O gün Mısırdan Aşura büyük yol olacak, ve Aşurlu Mısıra, ve Mısırlı Aşura gelecek; ve Mısırlılar Aşurlularla beraber tapınacaklar.
>
> O gün İsrail Mısır'a ve Aşura üçüncü, dünya ortasında bereket olacak;
>
> Çünkü orduların Rabbı: Kavmim Mısır, ve ellerimin işi Aşur, ve mirasım İsrail mübarek olsun, diye onları mübarek kıldı" (İşaya 19:23-25).

Diğer imgelem grubuna göre ise İsrail, etrafındaki bütün topluluklardan ayrıştırılmış olarak düşünülür. Bu düşüncenin neden olduğu direniş az önce belirtilen Ezra'nın ve Nehemya'nın katı bir şekilde dışlayıcı olan görüşlerinde kendisini gösterir. Ayrıştırma İsraili bir tür emekçi sınıfına ya da sosyal düzenin en dibinde yer alan toplumun bütün yararlarından dışlanmış bir gruba dönüştürür. Zulüm zamanlarında suikastçı bir bütün şekillenebilir ya da farklı sosyal şartlarda Makabilerin etrafında toplananlar gibi direnişçi bir gerilla grubu oluşabilir. Ya da belki de İsrail "kurtarıcı kalanlar" düşüncesine bile indirgenir. Bu grup hayatta kalışları sayesinde toplumu bütünüyle yok olmaktan kurtararak, kader çarkında bir sonraki talih dolu döneme geçişi sağlar. Eski Ahit peygamberlerinin çoğu sürgünde ya da yabancı bir gücün egemenliği altında bir İsrail var sayarlar ve bu İsrailin nihai dirilişinden bahsederler. Zaman ilerledikçe kehanet apokalipseye dönüşür; eziyet görmüş ya da zulmedilmiş grup sosyal güç dengelerindeki ani bir tersine dönüş ile muzaffer bir güç olarak öne çıkar.

Bu durumda rüya tayfının diğer ucunda yer almaktayız. Bu hapsedilme kabusu, bazen tek kurtuluşun ölüm olduğu cehennemde bir yaşamdır. Bununla birlikte emekçi sınıfı arketipi sosyal düzenden dışlanan ya da dışarı itilen şeyin er ya da geç geri döneceği varsayımı üzerine bina edilir. Başlangıç-

taki iniş bastırılmış siyasi ya da psikolojik unsurların devrimsel bir rahatlama formundaki yaratıcı bir yükselişle tamamlanır. Çağdaş dünyada Freud'u ve Marx'ı olağanüstü şahıslar yapan şey bastırılmış dünyaların keşfi ve bunları dışa vurum tekniklerinin incelenmesidir. Eski Ahit'te bu özgürleştirici isyanın temel imgesi Çıkış'tır; Yeni Ahit'te ise Mesih'in ölümden ve cehennemden kaçışı yani Yeniden Dirilmedir. Yeniden Diriliş Mesih'in şahsı bağlamında tek başına temsil edilir. Daha sonra efsane geleneği buna aşağı dünyadan toplumun kurtarılışını, Cehennem dünyasının bozguna uğratılmasını ekler. Buna karşılık söz konusu efsane tarihte Hıristiyan Kilisesi'nin devrim niteliğindeki taktiklerinin bir alegorisidir. Nitekim bunlar asırlar geçtikçe resmî olarak pagan olan Roma İmparatorluğunu devirmiştir.

II

Devrim niteliğindeki aynı hareket on sekizinci yüzyılda, eski dört seviyeli otorite mitolojisinin sosyal değerleri ve bilimsel yansımaları kaybolmaya başladıkça daha geniş tarihî bir ritimde ortaya çıkar. Bir ortaçağ zihnine göre semavi bedenler Tanrı'nın asli ve düşmemiş yaratışından arta kalan yegane imgeler bütünüdür. Bu bedenler özden yapılmışlardır –unsurlardan daha saf bir öz–, mükemmel bir dairede dönerler (ya da en azından onları böyle tasvir eden büyük matematiksel gayretler vardı), Tanrı'nın yaratıştaki zeki sanatını göstermekteydiler ve değişim ve bozulmadan korunmuşlardı. Bu düşünceler Newton'un zamanından sonra zayıflamaya başlayınca yaşayan beden, organizmayı görünür evrenin "en yüksek" varlığı kılan katlı sema hareketleri giderek mekanikleşmeye başlar.

Bu metaforik düşünce ikliminde göklerde yönetici bir mevcudiyet olarak düşünülen eski Tanrı, şairler tarafından büyük oranda suistimal edilmeye başlanır. Bu bağlamda Blake'in Fransa'daki zulüm ve baskıdan memnun olan Nobo-

daddy'sine, Shelley'in dünya despotu "Jupiter"ine, Mallarmé'nin *vieux et méchant plumage*'ına, Emily Dickinson'un "Burglar-Banker-Father"ına, Housman'ın "brute and blackguard"ına, Hardy'nin Tekvin'i çağrıştıran, en başta yaratmaya kalkıştığına pişman olan "yarı-ahmak"ı örnek olarak verilebilir. Özetle, yukarıda sayılan ve başka pek çok şairin gökdünyası, bir cennet sembolü olmaktan bir yabancılaşma sembolü olma yönünde değişime uğrar. Bu tavır bizi eski evren anlayışının iki içsel dünyasıyla baş başa bırakır: biri daha önce anlaşıldığı şekliyle tabiat düzenini şekillendiren dünyalar, diğeri ise bir sonraki temamız olması gereken bahçe düzeni ile vahşi doğa düzeninin iki seviyesinde değişen bir ilişkidir. Burada yeni mitler söz konusu değildir, ancak bir ideoloji imgesel egemenliğini kaybettiğinde, bu ideoloji yerini tamamlayıcı bir mit üzerine yeni bir vurguya bırakabilir. Bu tavır doğal olarak kaçınılmaz bir şekilde yeni bir ideoloji yaratır.

İnsanın ihtiyaç, zevk ve sanat anlayışlarına asimile edildiği apaçık belli olan tabiat imgeleri bahçe ve vaha, Kitab-ı Mukades'te ve Hıristiyanlık tarihinin çoğunda egemen olan imgelerdir. Tabiatın yıkıcı ruh halleri ve eşleşme şehveti ile daha vahşi ve ehlileştirilmemiş yanı genellikle spesifik teamüllerle sınırlandırılmıştır. Milton'un beşinci (Latince) ağıdındaki "vernal frenzy" teamülü şairin kendisini bahardaki tabii enerjilerin yeniden canlanması ile özdeşleştirmesi bu türden bir tavırdır. Ancak onsekizinci yüzyılla birlikte "yüce" ve "güzel" kelimeleri ile temsil edilen ikilik, tabiatın bir başka boyutunu kozmik manzaraya ilave etmeye başlar. Tabiatın bu boyutu belki müsamahasız, yasaklayıcı, hatta bir dereceye kadar yabancılaştırıcıdır, ancak insanlığın bütünüyle hükmedemediği bir tabiat boyutuyla insan tabiatını tamamlayan bir şeyi temsil etmektedir. Hopkins'in dağlarla ve denizle birlikte göklere çıkarttığı "yaban otları ve çölü" böylesi bir tabiat anlayışını yansıtır.

Horace'ın meşhur bir sözü bize dirgenle dışarı sürülen doğanın daima geri geleceğini söyler; onsekizinci yüzyılda geri

gelmeye başlayan şey de yüzyıllar boyunca önemsiz sayılmış ve kuşkuyla bakılmış *natura naturans*'ın daha özerk yönüne karşı bir hissiyat idi. Gök metaforlarının mekanikleştiğini ve organik metaforların bu metaforların yerini aldığını daha önce görmüştük. Burada söz konusu olan az evvel belirttiğimiz dışlama ilkesinin tarihî bir örneğidir.

Rousseau'nun sanat insan yaşamını geliştirmiş midir yoksa bozmuş mudur sorusu üzerine kaleme aldığı erken dönem makalesi ile bunu takip eden eşitsizliğin kaynağı üzerine yazılmış risalelerinde, medeniyetin aşırı ayrıcalıklı bir sınıfın gösteriş ve lüksünün neden olduğu yıkımlarla dolu olduğu ileri sürülür. Sanat insanın tabiatı olsun olmasın, Burke'nin deyimiyle sanatlar son derece doğal olmayan unsurlarla doludur. Bu gerçeği şimdiye kadar hiç kimse inkar etmemiştir. Bu noktada yeni olan şey doğal olanın insanın fiziki doğadaki konumundan kaynaklandığı, aklın insanı bu tabiattan ayıran değil aksine onu tabiatla birleştiren bir yeti olduğu, insanın Tanrı'nın olduğu kadar tabiatın da bir çocuğu olduğu perspektifini yeniden elde etmesi gerektiği iddialarıydı. Aynı şekilde, erdemle, dinle ve medeniyetin getirdiği faydalar ile erişilen tabiatın eski üst seviyesinin, iddia edildiği gibi gerçekten tabiatın gerçekleşmesi değil aksine bunun çok miktarda tabii unsurun yoksullaştırılması olduğu iddiası da bu yeni fikirlerdendi. *Toplum Sözleşmesi*'nin (1762) yazıldığı döneme erişinceye kadar bu tez siyasi ve psikolojik cephelerde devrimci bir programa evrilmişti bile.

Elinizdeki kitabın şartları çerçevesinde Rousseau, eski egemen dört seviye yapısının, "yukarıda"ki bir dünya sembolizminin ideolojik uyarlamasının yıkılacağının ve hareket enerjisinin aşağıdan geldiği daha devrimci bir evrenin varlık alemine çıkışının ve insan tabiatındaki bastırılmış unsurların yukarı doğru itişinin bir müjdecisidir. Mevcut yönetimlerin çoğu tarafından engellenen "genel bir irade" etrafında yapılanmış doğal toplum bu bastırılmış unsurlar arasında yer alır. Psikolojik olarak ise geleneksel hiyerarşiler dar ve yavan bir

akılcılık üretir. Hiyerarşi kelimesinin ima ettiği gibi, kendi üstünlüklerini aklileştirmek dışında hiçbir şey yapmazlar.

Rousseau'ya göre, hakiki ya da bastırılmış insan topluluğu, bir yapı ya da sistem olarak tabiat ve büyüme ve gelişme enerjisi şeklinde tabiatın iki yönünü de ihtiva eder. Özellikle ana teması eğitim ya da çocuğun tabiatından olan karakterinin gelişimi *Émile*'de, tabiatın yaratıcı ve iyileştirici güçlerinin sadece etrafta değil aşağıda, geçmişin boyunduruğundalık anlamında aşağıda olduğu iddiasıyla karşılaşırız. Bununla birlikte organiğin mekaniğe olan üstünlüğü ve *natura naturans*'ın bütün sistematik ve hiyararşik tabiat yaklaşımlarına olan egemenliği sadece Rousseau tarafından değil aynı zamanda diğer pek çok Romantik tarafından da belirtilir. Örneğin Rousseaucu olmaması neredeyse imkansız Coleridge de bunu vurgular.

Rousseau'nun sisteminin siyasi kısmı neticede Marksizm'de pekiştirilir. Devrimci bir bağlamda Marksizmde, egemen sömürgeci sınıfın bir meşruiyet gösterisi ile geleneksel medeni değerlere sahip çıktığı görülür. Bu egemen sınıf gücünü ve ayrıcalıklarını yabancılaştırılmış bir işçi sınıfının bastırılmasından almaktadır. Sistemin psikolojik kısmının gelişimi ise daha uzun sürer ve ancak Freud'la bastırma, sansür, süperego ve Hapsburg monarşisinin benzer gölgelerinin ruh içinde mevcut oldukları şeklindeki genel kabuller yerleşmeye başlar.

Marx ve Freud bütün bir ondokuzuncu yüzyılı kaplayan bir mitsel kalıbın sadece en iyi tanınan ve en çok takip edilen iki örneğidir. Schopenhauer'de öncelikle insana has bir "temsil dünyası"sı (*Vorstellung*) ve bu dünyanın da altında sadece doğal çevreyi değil insanın doğal aslını da kucaklayan bir "irade dünyası" yer alır. Medeniyetin temsil dünyasını üreten yaratıcı gücü, kendisini sürekli olarak yok etmekle tehdit eden fırtınalı varlık denizinde adeta Nuh'un gemisi gibi yüzer.

Huxley'in *Evolution and Ethics*'i gibi makalelerde ifade edildiği şekliyle Darwinci düşüncede, doğal evrim sürecinden evrilen bir insan ve ahlak düzeni de vardır. Ancak bu dü-

zenin varlığı sürecin üstünde tedirgin bir şekilde durur ve sınırlarının farkında olması zorunludur. Evrimsel güç rekabet edici bir güçtür; düzenleyici insan ahlakı ise dayanışmacıdır. Ancak dayanışma çok ileri giderse bu tavır dünyanın kalabalıklaşmasına neden olur ve tabiatın rekabetçi ritminin süreci geriye doğru zorlamasıyla karşılaşır. Darwinizmdeki bu unsur Malthuscu bir unsurdur ve Marksizmin belli bir evresinde çok kınanmıştır. Schopenhauer'den daha devrimci bir düşünür olan Kierkegaard'da estetik ve imgelemin metafiziksel ve estetik insan yapıları yine varoluşsal bir "dehşet" denizinde yüzer. Nietzsche'de ilk bakışta Schopenhauer'un "irade dünyası" ile yakınlık gösteren bir "güç için irade" anlayışı vardır ancak Nietzsche neticede Schopenhauer'un kötümser tavrını tersine çevirmiş ve kendi "güç için irade"sini insanı kendisini aşmağa yetili kılan üstün bir kuvvet yapmıştır.

Düşünce yapıları girift ve karmaşık düşünürler hakkında yapılan bu cesur özetler eğer hızlı konuşuyorlar gibi göründüler ise özür dilerim, ancak bir noktada özetler böyle olmak zorundadır. Bu düşünürlerin hepsinin aynı türde şeyler söylediklerini iddia etmiyorum; ancak alakadar olduğum şey onların düşünce sistemlerinin altında yatan mitsel ve metaforik şekillerin benzerliğidir. Mitsel şekilleri akademik tünel fikri klişesinin "silip süpüren genelleştirmeler" diye adlandırdığı şeyi yapmaksızın tartışmak zordur. Mevcut bütün mitsel şekillerimiz iki tabiat seviyesini içine alır. Birinci tabiat seviyesi geleneksel tarihî insan değerlerini taşıyıcı bir üst seviyedir; ikinci tabiat seviyesi ise fiziki tabiatla ya da geleneksel yapılarda insan tabiatında kontrol altına alınan unsurlarla çok daha yakından bağlantılı bir alt seviyedir. Bu temelde tabiatın *natura naturans* yanına, onun doğurganlık ve cinsellik boyutlarına karşılık gelir. Doğrudan başlangıçtaki ilahi yaratılıştan çıkarılan insanın fizik tabiat üzerine basitleştirici eski ahlaki üstünlüğü anlayışı artık yok olmuştur. Farklı düşünürlerde bu iki tabiat seviyesi çok farklı şekillerde ilişkiye geçerler, ancak bir kural olarak ilk adım aşağıdan gelir ve buna cevap da normal olarak aşağı doğru yapılan bir keşif yol-

culuğudur. Düşünür listemiz ayrıca devrimci iyimserlerden, Schopenhauer'daki ve başka bir yerdeki kötümserlere kadar aşağı dünyaya karşı olan duygusal tepkiler yelpazesini de sergiler.

Bu kitabın bakış açısından bu dikkate değer kültürel hedef tahtasını tam onikiden vuran kişi William Blake'dir. Bildiğim kadarıyla modern dünyada kendi zamanındaki olayları mitsel ve imgesel bağlamları içinde gören ilk kişi olması hasebiyle Blake beni çok cezbetti. Blake geleneksel otoriteyi aklileştirici bir ideoloji formundaki eski mitsel evrenin öldüğünü ve etrafında yükselmekte olan devrimci hareketlere hareket alanı sağlayacak bir mitolojiye yeni bir vurgu yapma zamanı geldiğini fark eder. Bir diyalektikçi değil de şair olması hasebiyle Blake yeni yapının alacağı metaforik şekli başkalarından daha iyi bir şekilde kavrar. birçok kişi Rousseau ile birlikte insanın özgür doğmasına rağmen niçin her yerde zincirlenmiş olduğunu, Shelley'in ifadesi ile "ezilenlerin çok ancak ezenlerin ise birkaç kişi" olduğunu çok iyi bildiği halde ezilenlerin niçin çok fazla zorbalığa maruz kaldığını merak etmekteydi. Blake gerçekte hiyerarşik bir mit içinde yaşadığını bilmeksizin yaşamaya devam ettiği müddetçe, insanın bütün davranışlarının direnme noktasının ötesinde şartlanacağını görür. Hiyerarşinin birine karşı isyan sadece bir başka hiyerarşi oluşturacaktır.

Blake ise masumiyet ve tecrübe kategorileri ile başlar. Şair masumiyeti çocuklarla ilişkilendirir. Bunun nedeni onlarda mevcut olan herhangi bir ahlaki üstünlük değil, çocuğun anlamlı olan bir dünya varsayması ve bu dünyanın aslında kendi faydası için yaratıldığını düşünmesidir. Çocuk yetişkin olur ve dünyanın gerçekte hiç de düşündüğü gibi olmadığını öğrenir. O halde bu insanın çocukluk hayaline ne olur? Aslında sorunun cevabı şu an itibariyle oldukça basittir fakat Blake'den önce bu cevabın farkına varan olmamıştır. Çocukluk hayali şimdi bilinçsizlik ya da bilinçaltı diye ya da alt anlamındaki başka metaforlarla adlandırdığımız şeye doğru itilir. Cinsel

hayat bilinçaltında yoğunluk ve ısrarla büyüdükçe, çocukluk hayali tıpkı Mısır'ın İsrail için bir "demir ocağına"na dönüşmesindeki gibi boşa çıkan bir arzular ocağına dönüşür.

Böylece insan hayatı bir tecrübe kuvveti şeklini alır. Bu ise "gerçeklik"le (egemen ideoloji ile) uzlaşan, gerçek bir çıkış yeri olmayan insan arzusunun tepesinde oturmak anlamına gelir. Blake mitolojisinde bu iki unsur sırasıyla Urizen ve Orc diye adlandırılır. Urizen başka anlamlara da gelmekle birlikte "ufuk", kendi ideolojik faraziyelerine bağlı kalması durumunda insan gücünün sınırları anlamına gelmektedir. Orc ise diğer anlamlarının yanı sıra Orcus ya da cehennem demektir; cehennem ise tam olarak insanın bitmez tükenmez hüsranları altındaki hayat durumu demektir. Orc bir yanardağ altındaki Titan gibi Urizen'in altında kıvranır; rüyalarda her gece bir tür intikam alarak ve dönem dönem isyanlarda patlak vererek bekler. Böylelikle Urizen-Orc ilişkisi, mitsel planda ruhun Freudçu resmini daha evvelden bildiren psikolojik bir boyutu ve yine mitsel planda Marksist toplum resmini önceden çıkaran bir de siyasi boyutu vardır. Blake insan hayatı ile ilgili bu görüşünü en açık şekliyle (Urizen ve Orc isimlerini kullanmaksızın) 1793'te basılan, ancak belki de daha evvel, Bastille'in düşüşünden hemen sonra yazılan *The Marriage of Heaven and Hell* adlı eserinde ortaya koyar. Hemen hemen aynı zamanlarda Blake Amerikan ve Fransız devrimlerini kutlayan şiirler kaleme almaktadır.

Blake'de Urizen-Orc ilişkisinin iki ayrı varyasyonu vardır; birisi gençliğin ve isyankarlığın yaş ve tepkiye karşı sürekli olarak kutuplaştırıldığı bir varyasyondur; diğeri ise aynı ferdî yaşam formunun ("Mental Traveller"da olduğu gibi) kişinin yaşı ilerledikçe birinden diğerine değiştiği varyasyondur. Blake'in, Luvah diye adlandırdığı (Orc ile özdeş ancak fedakarlık yönüne vurgu yapılan) döngüsel bir şekilde bir yükselen ve yine bastırılan isyan ruhu, insanın savaşın ızdırapları ve savaşla birlikte yaşanan kötülükler altındaki sonu gelmez şekilde şehit oluşunu sembolize eder.

Ayrıntılarda inatçı olsa da modern imgelemin bir öncüsü olarak Blake'in önemi potansiyel olarak Rousseau'dan çok daha büyüktür. Tarihte tamamıyla ihmal edilmiş buna paralel daha başka önemli bir keşif olmasa gerektir. *The Four Zoas*'ın acı bir dizesinde "erdem müşterisiz viran bir çarşıda satılmakta" denmektedir. Blake sadece kendi zamanında ihmal edilmemiştir, bugün bile son iki yüzyılda olan şeylerin insanın metaforik ve mitolojik gerçeklik vizyonundaki değişikliğin bir neticesi olduğunu anlayan çok az insan bulunmaktadır.

Blake'in hayata bakış tarzının en az atalarınınki kadar katı bir şekilde Kitab-ı Mukaddes'e ait bir bakış tarzı oluşu burada bizim için özel bir öneme sahiptir. Kitab-ı Mukaddes'in yalnızca yapılanmış otoriteyi desteklediği varsayımı Çıkış'ın ve Yeniden Dirilişin merkezi rolünü gözden kaçırmaktadır. Bir yerde Hanna'nın şarkısında ve Magnificat'taki* gibi mucizevi bir doğumla ilişkilendirilen sosyal bir alt üst oluş –*culbute*– temasından bahsetmiştim (BŞ 279, GC 183). İncil öğretilerinde, Dives ve Lazar meselleri gibi aynı tema ile bağlantılı gibi pek çok unsur bulunur. Eski Ahit'teki "Rabbin Günü" Yeni Ahit'te de Apokalipse diye adlandırılan tarihin sonu bu tür sosyal alt üst oluşun bir tekrarıdır.

Aslında Kitab-ı Mukaddes'e olan bağlılığı Blake'i yeni mitolojinin diğer öncülerinden birçok bakımdan ayrıştırmıştır. Şair, insan yaratıcılığına, tabiatın imgesel asimilasyonuna çok fazla vurgu yaptığı için, Rousseau'nun *Émile* adlı eserindeki mahalle papazı Savoyard'ın ilan ettiği "doğal din"i bir dikkat dağıtma unsuru olarak kabul etti. Kişi tabiattan sadece neyin doğal olduğunu öğrenebilir. Blake pasifleşmeye götürecek ve eski teslimiyetçiliği yoğunlaştıracak dışsal bir tabiattan edinilen bütün etkilere karşı her tavrı güvensizlikle karşıladı. Rousseau'yu ilk şiirlerinde bir özgürlük savaşçısı olarak göklere çıkarmış olmasına rağmen daha sonraki eserlerinde şiddetle onun aleyhinde bulunmuş ve "doğal nesnelerin etkisi" konusundaki tartışmada Wordsworth'un görüşlerine şiddet-

* Magnificat için bkz. Luka 1:52-53. (ç.n.)

le karşı çıkmıştır. Kısaca Blake, tabiat kavramında çağdaşlarının çoğunun göremedikleri bir çelişkiyi görür.

Pek çok şairin metaforik evreninden gök-tanrının kayboluşu, geriye sadece insanlığı ve doğal çevresini bıraktı. Fakat tabiat diye adlandırdığımız şeyde hâlâ pek çok çelişki bulunur. Yapılanmış herhangi bir dinî bütünü kırmak gibi herhangi bir düşüncesi olmayan Wordsworth'a göre insanlık, kendi medeniyetince kuşatılmıştır ancak kendi içinde ve daha derin bir seviyede fert, kendisi olmayan ancak kendi tabiatını da tamamlayan bir tabiatla diyalog kurabilir. Wordsworth'a göre, ferdin diyolağa girdiği bu tabiat yukarıda tartışmış olduğumuz yüce ve güzel boyutlarının ikisini de ihtiva eder.

Wordsworth'un kendini seven kalbe asla ihanet etmemiş yumuşak tanrıçası ile Tennyson'un hırslı ve yırtıcı bir hayatta kalma mücadelesi veren vahşi ve haris tabiat nosyonu arasında ne gibi bir alaka olabilir? Hatta Wordsworth'un tanrıçasının acımasızca ve şiddet dolu mide bulandırıcı cinsel şenlikten sonra benzer bir pişkinlikle yaptıkları şeylerden aldıkları zevki meşrulaştırmak için tabiata başvuran Marquis de Sade'deki anlatımlarla ne alakası olabilir? İki ayrı tabiat mı söz konusudur? Eğer öyle ise bu ikisi birbirlerinden ayırt edilebilir mi? Wordsworth'un öğretmen-tabiatının, insan hilesinin egemenlik altına aldığı Lake ülkesi ve Alplerin bile yoğun bir şekilde insanileştirilmiş bir tabiat olduğu açıktır. Buna rağmen kişi Wordsworth'un tabiatını yalnızca insan duygularının tabiatta yansıtılması olarak adlandırmanın aşırı bir basitleştirme olduğunu düşünebilir. Ancak buna rağmen Wordsworth'un tabiat görüşünden ziyade de Sade'nin tabiat görüşünü doğrulayan daha fazla kanıt bulunmaktadır.

Burada Pavlus'a ait tabiat ya da can-beden ile manevi beden arasındaki kutuplaşmaya geri dönmüş oluruz. Wordsworth'un tabiatı hakiki bir ötekiliktir; ancak bu objektif çevrenin ötekiliği değil ruhun ötekiliğidir. İnsanın tabiatın bir

çocuğu olarak yola çıkması gerçeği, insanın "bencil gen"[4] diye adlandırılan saldırgan, rekabetçi ve yırtıcılıkla donanmış olduğu anlamına gelir. İnsan bir cehennem yaratmak ve bu cehennemin içinde yaşamak için gereken gücü, yaratıcı ve imgesel yeteneklerini kendisinden aldığı ya da en azından öyle göründüğü aynı kaynaktan alır. Ancak insanın hayvanlar gibi –bu türde soylu vahşiler bulunmamaktadır– tabiatta doğrudan yaşayamayacağı, fakat tabiata yaklaşımını şartlandıran kültürel bir çevre içinde yaşayabileceği şeklindeki geleneksel tabiat görüşü doğru olsa gerektir. Wordsworth'un bahsettiği şey yeniden yapılandırılmış cennetsel bir tabiat mitidir. Zihnin dibindeki bu tabiata ulaşabilmek için yine tabiatın içinde yer alan cehennemin etrafını dolaşmak ve buna ulaşmak için de daha derin yaratıcı bir iniş yapmak durumundayız.

Atlantis miti pek çok romantik şairde, insanlıkta gizli bu derin cennetsel tabiatı sembolize eder. Miti Blake de kullanır; ona göre Atlantis "Zaman ve Mekan Denizi"ne batmış imgelem dünyasıdır. Shelley ise *Prometheus Unbound*'un sonunda Promete özgür kalır kalmaz ve Jüpiter'in zorbalık yönetimi yerle bir edilir edilmez Atlantis'i birdenbire ortaya çıkarır. Wordsworth'un "The Recluse" diye adlandırılan meşhur fragmanında Atlantis "gerçekte hiç var olmamış bir şeyin sadece kurgusu" olarak değil, "sıradan bir günün basit bir ürünü" olması gereken bir şey olarak tanımlanır. Başka yerlerde başka örnekler de vermiştim.[5] Blake'in "Sea of Time and Space"i Kitab-ı Mukaddes'teki deniz canavarı sembolizmini çağrıştırır. Kitab-ı Mukaddes'te geçen bu canavar (Levyatan, Rahab, tannin vb.) metaforik olarak başlangıçtaki yaratılışı ortaya çıkaran kaos olan deniz*dir.* Apokalipsenin yeni yaratılışında (Vahiy Kitabı 21:2) artık deniz, yani ölüm yoktur (BŞ 228, GC 146). Dylan Thomas'ın "Ballad of the Long-Legged Bait" adlı şiirinde bir gemiden denize atılan bir kız beraberinde geriye deni-

4 Bkz. Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (1978).
5 Bkz. Northrop Frye, ed., *Romanticism Reconsidered* (1963).

zin tamamını getirir ve şiir Vahiy Kitabı'ndan bir pasajın yankısı olan "hiçbir şey sadece kara" vizyonu ile sona erer. Bu tarzdaki imgelemler bize pek çok ilkel yaradılış mitinde yer alan, denizin dibinden alınan azıcık bir toprakla başlayan ve bütün bir dünyaya yayılan yaradılış mitlerini hatırlatır.

Burada bahsettiğimiz yapı eskisinin tersine çevrilmiş haline çok benzeyen dört seviyeli bir evrendir. Bu noktada bir şemanın faydalı olacağını düşünmekteyim:

Genellikle ölü ya da mekanik olarak düşünülen "dış uzay" yabancılaşma imgelemi
Yerleşik haksızlıkları, saçmalıkları ve olumlu başarılarıyla insan medeniyeti
Düşünceden ya da medeniyetin maddi faydalarından boyunduruk altına alınmış, ihmal edilmiş ya da gücü hafife alınmış ancak ihmal edilmesi tehlikeli bir şey. Bu şey genellikle tabiatın insan tabiatını tamamlayan bir yönüdür ancak benzer bir tamamlayıcı rolle insan toplumunun bir parçası da olabilir.
İnsan yaratıcılığının ve hayal gücünün başladığı bir özdeşlik noktası, çoğunlukla Atlantis gibi yeryüzünün ya da denizin altında olarak sembolize edilir.

Blake ve Shelley İngiliz edebiyatında bu dört seviyeli evreni en açık şekliyle ve tam bir bütünlükle sunan iki şairdir. Blake'de bu evrenin ortadaki iki seviyesi olarak, sırasıyla birisi Urizen'in ve diğeri ise Orc'un dünyaları olan, döngüsel baskı ve bu baskıya isyan yer almaktadır. Orc'un altında yaratıcı kehanet ruhu ve Blake'in daha sonraki şiirlerinin kahramanı Los vardır. Urizen'in üstünde dış uzayın yabancılaştırıcı gök-tanrısı, ölüm ilkesi Şeytan bulunmaktadır.

Shelley'in *Prometheus Unbound*'undaki gök-tanrı Jüpiter, Blake'deki Şeytan'ın karşılığıdır; Jüpiter'in altında insanlığın köleleştirilmiş ruhu Promete ve annesi Earth bulunur. Bunların da altında Jüpiter'in oğlu, belirlenmiş saatte dördüncü seviyeden birinci seviyeye çıkarak Jüpiter'i tahtından indiren

ve bütün zorbalık hiyerarşilerini yıkan gizemli bir Titan olan Demogorgon'un mağarası vardır.

Shelley'de Jüpiter Yunan tanrısı Zeus ile özdeş olan babatanrıymış gibi davranır ancak isminin sonundaki "piter"e rağmen gerçekte o sırası geldiğinde kendi oğlu tarafından tahtından indirilecek gaspçı bir oğuldur.[6] Bu nedenle Jüpiter daha önce belirtilmiş olan Ödipus silsilesindendir. Daha önce karşılaşmış olduğumuz bir diğer tema da nihai kurtuluş esnasında Toprak Ana'nın bir kız-kardeş-gelin olarak gençleşmesiydi. Bir diğeri de Promete'nin kurtuluşunun genişletilmiş zamandaki bir anda gerçekleşiyor oluşudur. Prometheus saatlerin geçmeyişinden şikayet eder; şikayet ettiği saatlerin hepsi de beraberlerinde getirdikleri acı ve üzüntü de hep birbirinin aynıdır. Ancak Promete bu saatlerden birinin en sonunda kendisini diğerlerinden koparıp zamanda devasa bir değişim meydana getireceğinden de emindir. Olaylar şöyle gerçekleşir: Demogorgon Jüpiter'i tahtından indirmek için semaya yükselir çünkü "Saatin arabası erişir". Bu "saat" aşağıdan gelen genişlemiş bir zaman *-kairos-*; aksi istikamette hareket eden İnkarnasyon gibi bir olaydır.

Atlantis çok hayati bir rol için biraz spesifik bir kavramdır ve bu insan ve fiziki tabiatın cennete ait içsel çekirdeği mitini tamamlamak için birkaç destekleyici imgeye daha ihtiyaç vardır. Putperest krallıkların "karanlık hazineleri"nden bahsetmiştik; bunların en çarpıcı olanı Mısır'da ölü Firavunların mezarlarına yerleştirilen muazzam hazinelerde görülür. Bir macera romanı teması olarak gömülü hazinelerden de bahsetmiştik. Gömülü bu hazineler her zaman hazine olmasalar da elde etmek için iniş tehlikelerini göze almaya değer bir şeyleri sembolize etmekteydiler. Yeni kozmoloji anlayışının etrafında şekillendiği Romantik hareket arkeolojinin çıkışını ve gömülü medeniyetlerin birbiri ardına gün ışığına çıkışına tanıklık etti.

---

6 F.W.J. Schelling, *Philosophie der Mythologie* (S. W. xi).

Daha sonra keşfedilen paleolitik resimler bizi gömülü-dünya temamıza daha da yakınlaştırır. Kişi bu çalışmalardaki yetenekle duyarlığı ve eserleri çevreleyen yerleştirme ve aydınlatmadaki gerçekleştirmesi neredeyse imkansız zorlukları gördüğünde eserlerin ardındaki kendine ait anlayışı ile insan bilincini birleştirmek için şimdi hayal bile edemeyeceğimiz bir yoğunluğu kavramaya başlarız. Örneğin mağara duvarlarına resmetmek suretiyle oyun hayvanları teminini sürdürmek gibi sihirli motifler tamamıyla tutarsız gibi görünmektedir; bir defa oda duvarlardaki figürlerin birçoğu bariz bir şekilde hayvan derileri içindeki insanlardır. Her halükarda bu tür mağaralar yaratıcılık ocaklarıdır. Buralarda bilinçli ayrımların geçerliliği olamaz ve sadece saf özdeşleştirme söz konusudur.

Daha sonra Etruria'da, Anadolu'da, Hindistan'da ve başka yerlerde bulunan mağara resimleri ve katedrallerdeki freskler, üç boyutlu bir tecrübenin iki boyutlu hayalet temsili olan resim ile bir nevi doğmamış dünya arasındaki bazı yakınlıklara işaret etmektedirler. Bu ikisi arasındaki yakınlık ne ölçüde olursa olsun, böyle bir dünyanın sözlü muadilini tanımlamak daha zordur. Daha önce şairler ve diğer edebiyat uzmanlarının şiirin ilkel niteliğini Romantik dönemde ve akımın İngiltere ve Almanya'daki *Sturm und Drang* öncüllerinde keşfettiklerini söyledik. Romantik edebiyatçılar, bir toplumun yiyecek, üreme ve barınma gibi en çıplak temel gereksinimlere indirgendiği durumlarda, şiir dahil tüm sanatların bu temel gereksinimlerden biri olarak görece daha baskın bir şekilde temayüz ettiklerinin farkına varmaya başlarlar.

Edebiyatta en aşağı ilkellik seviyesinde nesne ile özne arasında tutarlı hiçbir ayrımın olmadığı bütünüyle metaforik bir dünya bulunur. Böyle bir dünyada mekan, rüya mekanı gibi heryerdir ancak özelde hiçbir yerdir. Zamana gelince Eski Ahit'teki rüya görme ile ilişkilendirilen zamanda genişleme duygusundan bahsetmiş ve aynı temanın Shelley'in şiirinde

Promete'yi kurtaran "Saatin Arabası"nda tekrarlandığını görmüştük. Blake'in Los'u da genişlemiş bir zaman kahinidir. Los, sıradan ya da saat zamanının ilham ettiği terör ve umutsuzluğu temsil eden Urthona'lı Spectre adındaki bir iş arkadaşını sürekli bir şekilde pasifleştirir.

Bu Atlantis dünyasının sözlü ünitesi kehanettir. Apollo'nun Delphi'de ya da Yahve'nin Kudüs'te ifade ettiği türden (Samuel II 21:1) kehanetler genellikle tanrının sesi ya da gelecek hakkında öğüt veren tanrı elçisinin sesi olarak düşünülmüş ya da somut bir şekilde kullanılmıştır. Bu türden kehanetlerin tuhaf çift-uçlu bir niteliği vardır; kehanetlerin şüphe duymaksızın kabul edildiği düşünülürken içlerinde kötü bir şaka unsuru ile alaycı ve bilmece gibi bir nitelik de içerirler. Örneğin Croesus'a Kıbrıs'a saldırdığı takdirde –kendi krallığı anlamında– büyük bir krallığı yok edeceği söylenir. Böyle şakaların ne kadar habis olduğunu görmek için *Macbeth*'e bakmak yeterlidir.

Delphi'de az çok katılaşmış rahiplerin nazımla öğüt formülleri vermelerinden daha fazla bir şeylerin olduğu açıktır. Delphi'nin sloganı "nefsini tanı" idi. Sloganda kastedilen "nefis," kişisel çıkarlar konusundaki endişeleri ile egonun ve bütün sosyal ve kültürel şartlanmaların çok altında bir bilinç, kısacası manevi bir "ben"dir. Bu nefis için "kendini tanımak" her bilincin kendisinde başladığı ve bittiği Kelime ile Ruh'un birliğini yapılandırır. Böyle bir ruh kendi kehanetlerini üretebilir ve ürettiği bu kehanetler, geleceği bildirdikleri gibi aynı zamanda nüktedan bir nitelik de taşırlar. *Finnegans Wake* bütünüyle Kelime ile Ruh'un gizli karşılıklı diyaloğuna adanmış benim bildiğim tek kitaptır. Bu diyalog herhangi bir noktada dış dünyaya çıkmaz ancak amaçlanan yaratıcı enerji bütün edebiyatı üretir.

III

Romantik mitolojik devrime çok fazla zaman harcamamın temel nedeni mitin ve mit kozmolojilerinin tarih üzerindeki etkilerinin çok az incelenmiş olmasıdır. Belki de konunun en göze çarpıcı tarihî etkisi de budur. Geleneksel metaforlar dilde asli referanslarının modası geçse dahi kullanılırlar ve bu metaforlar dilde kullanışlı oldukları müddetçe de var olmaya devam ederler. "Kararsız veya çekingen olmak" (Hanging Fire) ve "saman alevi ya da arkası gelmeyen başarı" (a flash in the pan) gibi deyimleri artık çakmaktaşlı tüfekleri artık kullanmıyoruz diye bırakmayız. Dünya merkezli bir güneş sistemine inanmaksızın güneşin doğuşundan ve batışından bahsetmeye devam ederiz. Aynı şekilde, dinî literatürde en az eskisi kadar anlaşılan sayısız geleneksel deyimle Tanrının hâlâ bizim üstümüzde semada oluşunu ifade ederiz. Ancak ideolojik temelleri iki yüzyıl önce atılan tabiatla yeni bir işbirliğinin insan kavramını temelde Tanrı'nın yarattıklarını taklit ederek yaratan bir akıllı ya da bilinçli varlıktan, yaratmaları evrimin mutasyonları gibi doğal enerjilerle ittifak içinde olan istemli bir varlığa çevirdiği oldukça açıktır.

Yeni bir mit türü bulunmayan Romantik dönemde Romantik mit kendi mevcudiyetinin dramatize ettiği mite, Kitab-ı Mukaddes öncesi kültürlerden bilinen ortadan kayboluş ve geri dönüş miti olan ölüm mitine yeniden vurguda bulundu. Basamakları daha az olsa da iniş ve çıkış metaforları daha önce kullanıldıklarından daha sıklıkla kullanılır. En yaygın şeklinde bu mit döngüseldir ve bu sıfatla çoğunlukla iki bölüm önce incelenmiş olan diğer döngüsel mitlerin aynı uğursuz ya da kötümser niteliklerini taşır. Bu mitin aşağı bir dünyadan yukardaki bir dünyaya itilen ve uzun süredir bastırılmış ya da hapsedilmiş, enerjileri özgürleştirici, devrimci bir yönü de vardır. Döngüsel ya da devrimci mitin kafa karıştırıcı bazı yönlerini irdeledik ve diğer yönlerini de ileride inceleğeceğiz.

Bir önceki "uyarlamamız" cinsel ilgi ve bu ilginin ululanmaları ile ilginin manevi dünyaya doğru genişlemeleri üzeri-

ne dayandırılmıştı. Şimdiki uyarlamamızın metaforik çekirdeğinde yeme ve içme ilgilerinin bulunduğunu söylemek şaşırtıcı gelebilir. Ancak eğer gerileme, yok oluş ve geri dönüş silsilesine bakacak olursak, duygusal yoğunlaşmanın yok oluş ile geri dönüş arasındaki bölümde yer aldığını görebiliriz. Bu duygu yoğunlaşmasının da, özellikle zirai toplumlarda baharda ya da sonbaharda yiyecek kaynağının yeniden ortaya çıkışı üzerinde çok fazla duygusal enerjinin yoğunlaşamış olduğu bir zamana dayandığını fark edebiliriz.

İniş ve geri dönüş döngüsü, ölüm ve yeni hayat, kıştan bahara ve karanlıktan şafağa geçişiyle tabiat döngüsü birçok kültürde oldukça merkezi rolü olan "ölen tanrı" mitolojilerinin hepsine egemendir. Bazı uzmanlar gittikçe küçülmesi, yok oluşu ve geri dönüşü ile üç gün süren ay döngüsünün üç gün ritüelinin metaforik çekirdeği olduğunu düşünmektedirler.[7] Ritüelde bitkisel hayatla ilişkilendirilen bir tanrı genellikle birinci günde öldürülür, ikinci günde gömülür, yok olur ve yokluğuna ağıtlar yakılır, üçüncü günde de yeniden dirilir. Zirai toplumlar için önemli olan şey bu döngüdeki süreklilik tir. Pluto Proserpine'i kaçırır ve aşağı dünyaya götürür, Proserpine'in annesi ağıt yakarken ve yavrusunu ararken dünya kıraçlaşır, en sonunda Proserpine serbest bırakılır ve onun yeniden ortaya çıkışı (mısır kızın ya da Kore anodos'unun yükselişi) büyük bir sevinç kaynağı olur. Ancak Proserpine aşağı dünyaya yeniden dönmek zorundadır, yoksa gelecek yıl yemek için hiçbir şey olmayacaktır.

Eski Ahit'teki tufanda bütün dünya sular altına gömülür, yeniden ortaya çıktığında kalıcılığı bizatihi Tanrı tarafından garanti edilen zirai bir tohum ve hasat zamanı döngüsü yapılandırılır. Kitab-ı Mukaddes ülkelerinin temel zirai ürünü tahıl ve üzümdür; Nuh, şarabı keşfetmek suretiyle, bu keşiften doğacak tahmin edilebilir sonuçlarıyla birlikte kurtuluşu kutlar. Ancak Habil'in ilk meyveyi Tanrı'ya takdim edişinin gös-

7 Bkz. Mircae Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, çev. Rosemary Sheed (1958), 4. Bölüm.

terdiği gibi tufandan önce de zirai bir döngü mevcut olmalıdır. Habil'in Kabil tarafından öldürülmesi ile tufanın bitişine kadar süren "yerin laneti" (Tekvin 4:12 ile 8:21 arası) belki de daha önce mevcut olan ve daha tehlikeli zirai bir ekonomiye işaret etmektedir. Bununla birlikte yıllık döngüdeki düzenin devamı için verilen sözler Tekvin Kitabının sonundaki İsrail'i Mısır'a çeken kıtlık da dahil sık sık gerçekleşen kıtlıkları dışlamamaktadır.

Daha önce meşhur macera romanlarındaki gömülü hazinelerin özellikle kehanet bilgisi ya da verimlilik için bir kaynak gibi diğer iniş saiklerine işaret eden metaforlar olabileceği iddiasında bulunmuştuk. Ruskin'in "The King of the Golden River" hikayesinde altın söylentileri kötü iki kardeşi ölümlerine sürüklerken, iyi kardeş gerçek altının verimli bir nehir olduğunu anlar. Gömülü verimlilik sınırsız yiyecek ve içecek karavanaları ile ilgili bazı Çeltik mitlerinde ortaya çıkar. Bazı uzmanlar bu mitleri Kutsal Kase macera romanları ile ilişkilendirmeye çalışmışlardır. Her halükarda bereket boynuzu yükselen bir hayat spiralidir, tehlikeli ölüm girdabı ya da hortumu ise bunun tam tersidir. Bu bitmek tükenmek bilmeyen yiyecek ve içecek kabı teması Rabelais'ın Holy Bottle adlı eserindeki parodide ortaya çıkar. Burada ve pek tabii ki parodide "kehanet" kelimesi inişi, hikmet ya da gizli bilgiye erişmek için yapılan inişle ilişkilendirir.

İnişin en alt noktasında, tehditkar bir canavar öldürüldüğünde ya da benzer bir kriz aşıldığında muhtemel ölümden yeni bir yaşama doğru hayati bir dönüşün olması muhtemeldir. Güneşin doğuşu ve baharda hayat verici yağmurun yağışı çoğunlukla tıpkı Eyüp Kitabı 3:8'deki "günü lanetleyenler"de olduğu gibi, karanlığı ya da kışı uzatmaya çalışan kötü güçlere karşı kazanılan zaferler arasında bir ilişki kurulur. *Beowulf*'da biraz gülünç olsa da güzel bir örnek bulunmaktadır.[8] Eserde kahraman Grendel'in annesini öldürmek için su altına gider ancak annenin kanındaki zehir kahramanın kılı-

8 *Beowulf*, 1605. dize vd.

cını eritir. Bu olay bahar geldiğinde saçaklardan sarkan buzların erimesiyle ilişkilendirilir. Hikayenin teması yenilenmiş bir verimlilik elde etmek için yapılan iniş değildir ancak imgelem bu temayla yakından alakalıdır.

Doğal döngü ritmi, insan hayatına pek çok büyük mitsel analoji sağlamıştır. Tarihte çeşitli döngülerle karşılaşırız. Örneğin yükselen, gerileyen ve yıkılan imparatorluk yerine yeni imparatorlukların kuruluşu döngüsü; otoriter rejimler ve bunlara karşı yapılan devrimler neticesinde ortaya çıkan yeni iktidarların döngüsü; ferdin ruhunda ihtida ve benzeri tersine dönme hareketlerine ait döngüler; uyanan baharın Chaucer'ın Canterbury'ye giden hacılarını yoldan çıkarmasında olduğu gibi insanlar üzerinde etkili olan doğal döngü imgeleri bunlar arasında sayılabilir. Yeats'in *A Vision* adlı eseri ayın evrelerinden oldukça dakik insan döngüleri resmetse de tarihteki insan döngüleri doğal döngülere göre çok daha düzensiz ve kararsızdır.

Bununla birlikte Yeats'in *A Vision* fikri, Yeats şiirinin gerçek mitsel düşünüşünü değil, bu düşüncenin obsesif bir şekilde deforme edilmiş bir halini yansıtır.[9] Nietzsche'nin "sonsuz yinelenme" fikrinin yine Nietzsche'nin Üstün-İnsan mitinin aynı şekilde obsesif bir deformasyon ürünü olduğunu düşünüyorum. Her halükarda birçok dine ve ideolojiye göre insan hayatının tamamıyla döngüsel bir yinelenmenin egemenliğinde olduğu fikri kesinlikle kötümser bir anlayıştır. Yeats'ın karma ve reenkarnasyon inançlarını çağrıştıran "ölüm ve doğum suçu" şeklinde adlandırdığı olguyu hafifletmeye yarayan birtakım inanç ya da umutlar vasıtasıyla bu anlayışa karşı durulması gerekir. Bizim mitin üç varyasyonunun –şeytani parodi, ideolojik adaptasyonu ve otantik mit– bitmeyen döngüsü şeytani parodinin bir unsuru gibi görünmektedir.

9 Bkz. nefsin döngüye geri döndüğü ve ruhun bir kendi kendini yok etme dünyasına yükseldiği "A Dialogue of Self and Soul".

Diğer yandan, bitki döngüsünün sürekliliği mitin ideolojik adaptasyonunun temelidir. Günlük ekmeğimizi yemedeki süreklilik ilgisi, hayatta kalma ilgisine, ölüme kadar hatta ölümden de ötesine uzanan istikrarlı bir kimliği muhafaza etme ilgisine doğru genişler. Bu ise ferdin hayatta kalmasını sağlayacak sosyal kurumların ya da ideolojik davaların diğergam sürekliliğine doğru genişler. Burada geçerli olan varsayım daha köklü insan haysiyeti ve kişisel saygınlık formlarının tümünün varlığının bunların bir tür dava ile özdeşleştirilmesine bağlı oluşudur; Burke'un deyimiyle kişinin ölüyü, yaşayanı ve doğacak olanı birleştiren anlaşmayı gerçekleştirmesine bağlıdır. Sosyal yaşlılık kişinin kültürel mirasını unutmasından kaynaklanır; kişinin gelecek nesillere karşı sorumluluklarını reddetmesi de genellikle sorumsuzluk olarak düşünülür.

Bütün bunların yiyecek ve içecekteki metaforik çekirdeği iki önemli niteliği ihtiva eder. Birincisi yemenin az önce incelenen gelin-bahçe cinsellik mitine göre çok daha ivedi bir tabiatla özdeşleşme şekli oluşudur; ancak yeme doğrudan tabiat sevgisine götürmez. Bu daha ziyade toplumla bütünleşmeye işaret eder ve hem ferdî hem de sosyal birliği ifade eden "beden" cinasının esasını oluşturur. Doğrudan yiyecekle ilişkilendirilmeyen pek çok sosyal bütün mevcutken pek çok hayvan ve kuş toplumundaki gibi insan toplumundaki birlikte yeme unsuru da katı bir şekilde düzenlenmiştir[10] ve bu insanın sosyal bir canlı oluşu gerçeğindeki ana unsur olarak karşımıza çıkar. Öyle ki Platoncu felsefenin en yüce uçuşları bile yemek şölenlerinden yükselmektedir.

Böylece *axis mundi*'nin bu kısmı, öncüllerindeki gibi, bir aşk merdivenidir ve burada *eros*'tan ziyade *philia*'ya, cinsel eşten ziyade arkadaşa, komşuya, lidere ya da (genelikle küçük) topluluğa vurgu yapılır. Olumsuz bir şekilde, *Axis mundi*'nin temel janralarından birisi tarihî olarak Adonis'e yakılan ağıttan kaynaklanan kaybedilen arkadaşa (*Lycidas*, *Adonais*) tutulan matemdir.

---

10 Bkz. John N. Bleibtreu, *The Parable of the Beast* (1968), 2. Kısım.

Frazer'ın *Altın Dal* eserinde incelenen varsayım niteliğindeki tören çeşitli antropolojik bağlamlarda oldukça kırılgan olabilir ancak mitsel bir yapı olarak piramitler kadar sağlamdır. Burada tanrı kabul edilen bir kral gücünün zirvesindeyken, fiziksel olarak zayıflamasının hükmettiği toprakların verimliliğine halel getireceği endişesiyle öldürülür. Ritüele neden olan motivasyon güçlü bir lidere olan ihtiyaç olduğu kadar yiyecek kaynağı konusundaki endişedir. Kral kurban edildiğinde, tanrı kralın yerine hemen bir yenisi konulur ve dinî bir ayinde kurban edilen kralın bedeni yenilir ve kanı içilir. Artık ilahi kralın biri kendisinin yerine geçen yeni kralda hülul eden, diğeri kendisine tapanların karınlarında gizli iki tane bedeni olduğunu zihnimizde canlandırmak için biraz vahşice bir çaba sarfetmek durumundayız. Aynı bedenden yeme ve aynı kandan içme eylemi toplumun hem kendilerine ait hem de ölen krallarına ait olan tek bir bedenle bütünleşmelerini sağlar.

Kitab-ı Mukaddes öncesi Mezopotamya şiiri olan *Enuma elish*'de insan türünün kozmolojik Marduk-Tiamat çatışmasında yanlış tarafı tuttuğu için öldürülen tanrı Kingu'nun kanından şekillendiği anlatılır (BŞ 228-229, GC 146). Yaratılış mitinin bu boyutu Tekvin anlatımında atlanmıştır, ancak Mesih'in başlangıçta kendi yarattığı dünyayı kurtarmak için ilk önce ölmesi gerektiği yolundaki Hıristiyan miti söz konusu mitle derin benzerlikler taşır. Başka yerlerde benzer mitler bulunmaktadır (örneğin Prose Edda'daki Ymir hikayesinde). Ancak Yeni Ahit'in merkezinde yeniden ortaya çıkan Eski Ahit'te İsrail toplumunun sürekliliğine yapılan vurgu bu mitin yerini alır. Yine de söz konusu mitin yenilenmiş bir hasat edilmiş tahıl, ekilmiş tohum ve yeni ürün silsilesiyle bağlantıları yeterince açıktır.

Mesih'in çarmıhta ölümü ile gömülen ve yeniden çıkan tohum arasındaki benzerliği vurgulayan Yeni Ahit yazarlarının zihninde bu ilişkinin açık olduğu kesindir. Hatta tohumun ölümüne vurguda bulunmak bile önemlidir (Yuhanna 12:24;

Korintoslulara Mektup I 15:36). Yine Mesih pek çok defa mucizevi şekilde yiyecek tedariki ile de ilişkilendirilir. Kalabalık bir topluluğu azıcık yiyecekle mucizevi bir şekilde doyurmak dört İncil'in hepsinde, hatta bazen birden fazla defa kaydedilir ve böyle mucizelerin çöldeki kudret helvası paylaşımının da karşıt modelleri olduğu da açıktır (Yuhanna 6:49-51). İncillerdeki Mesih'in etinden yeme ve kanını içme imgelemi ile ekmek şarap ayininin ihdas edilmesini önceler. Mesih'in bedeninin hem fiziki hem de manevi seviyelerde bitmez tükenmez bir yiyecek ve içecek kaynağı oluşu ileri sürülür (Lord's Prayer'ın[11] "günlük ekmeği" (*epiousion*) de "üstün besleyici" ekmek olarak kabul edilir). Mesih'in bedeni sadece Eliot'un "Gerontion"unun tabiriyle "yenilen, bölünen, içilen" bir beden olmayıp, aynı zamanda bedenlerinde gizlendiği inananlarının hayatlarının süreklilik kaynağıdır. Pavlus'a göre Eski Ahit zamanında da bu böyle idi. Nitekim o çöldeki İsraillilerin hepsinin aynı manevi yiyeceği yediklerini ve aynı manevi içeceği içtiklerini ifade eder. İsrail'in çölde içtikleri suyun kaynağı "ruhani bir kaya" idi ve "o kaya Mesih'ti" (Korintoslulara Mektup I 10:3). İlkel Frazercılık evharistiyasında imkansız olanı Yeniden Diriliş başarır; bu hadise kendi toplumu içinde gömülmüş olan tanrı-adamın birdenbire bütünleştirici olarak yeniden ortaya çıkması ve kendi toplumunu içini dışına çevirecek tek bir bedene çevirmesidir.

Ölü kralın yerine geçen kral metaforik ya da manevi olarak ölen kralın oğlu olurdu ve bazen babanın hayatını ve kaderini uzatmak için oğlun kurban edilişine tanıklık ederiz (BŞ 280, GC 184). Klasik mitolojide babasız hiçbir baba yoktur. Tanrıların ve insanın babası Zeus Kronos'un oğludur, Kronos'un babası ise Uranos'dur; bazı mitoloji uzmanları Zeus'un daha geriye giden soy kütüğü bilgisine dahi sahiptirler. Yeats'te –babasını öldürerek annesiyle ensest bir ilişki sürdüren– Ödipus tarihin trajik ve kahramansı bir döneminin (ya da daha ziyade bir evresinin) ana sembolüdür, bu evreyi Mesih'in babasını razı ederek, anne-

---

11 Lord's Prayer için bkz. Matta 6:9-13.

sini kendi gelin-kilisesi ile uzlaştırdığı daha güven tazeleyici bir Hıristiyan dönemi izler. Mesih'in komedisi olduğu şeyin Ödipus'un trajedisi oluşu olağanüstü bir tespittir. Ancak bana göre Yeats, kısmen onu kahramansı olanla trajik olanı idealleştirmeye yönlendiren içindeki salon adamından dolayı, kısmen de Hıristiyan doktrinin bu noktada belirsiz oluşundan dolayı Mesih ile Ödipus arasındaki gerçek tezatı yanlış anlamıştır. İlahiyatçılar Mesih'in Baba'sının ilk insan Adem'e duyduğu intikam susuzluğunu gidermek için kendisini kurbanlık bir adak olarak sunduğunu söylerler. İsa'nın havarilerine anlattığı şey daha açıktır: Kendisinin havarilerine "Baba hakkında açıkça bildireceği" (Yuhanna 16:25) bir günden bahseder. İsa'nın görevi Baba'sına karşı ya da Baba'sıyla bir şey yapmak değil, Baba'sını eski yaratışı başlatan ve yine eski yaratışı yeni bir yaratışla sonlandırabilecek bir güç figürü olarak açıklamaktır.

İncillerde İsa daha sonra Kutsal Ruh diye adlandırılacak bir figürün kendisinin halifesi olacağından bahseder. Bu durum sinoptik İncillerden başlayıp Resullerin İşlerinin ilk iki bölümüne kadar kullanılan modelin bir parçasıdır. İnkarnasyonda Ruh Mesih'in Babasıdır; Kelime iner ve görevini başarmış olan Ruh yükselir. Resullerin İşlerindeki İncil hikayesinin sonu semaya yükseliştir. Kelime yükselir, artık bir "oğul" ya da Kelime'nin halifesi olan Ruh'un inişi bunu takip eder. Hıristiyan aleminde bu halifelik farklı gruplarca farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bizim amacımız gereği kendisinin manen anlaşılması yönüne işaret eden Kelimenin, ancak kendisine ait manevi bir formun kendisinin yerini alabileceğini söylemek yeterlidir.

Herhangi bir toplumda eğer kral hakikaten bir lider ise, sosyal modellerin mitsel modellere çok katı bir şekilde asimile edilişinin uygulanabilirliği mümkün olmazdı. Böyle bir kral hakiki yeteneklere sahip olma durumundadır ve bir noktada gücünün doruğunda iken toplumun ondan kurtulması oldukça huzur bozucu olurdu. Mahkumlar ya da suçlular gibi süreklilik silsilesini tehlikeye sokmayacak şekilde kendile-

rine öldürülmeden evvel kısa bir süre için tanrı kral ayrıcalıkları verilen vekil figürlerin ortaya çıkmasının nedeni de budur. Ya da Mezmurların pek çoğundaki gibi kral sadece tanrısının gücünü ve korumasını yeniden doğrulayıcı bir tören vasıtasıyla her yıl gücünü yeniletir. Doğal hayatı devam ettiği müddetçe kutsal olan gerçek hak sahibi kral ya da "Tanrı'nın yağlanmışı" anlayışı daha önceki anlayışın yerine geçer. Bu anlayış Eski Ahit'te daha önceden yerleşmişti. Nitekim Saul bir savaşta öldürülür ve damadı Davud onun yerine geçer ancak Davud'un Saul'un ölümüyle hiçbir alakasının olmadığının belirtilmesi önemlidir.

Tanrı'nın yağlanmışı ideolojisi Shakespeare'de temel bir rol oynayan Tudor mistiklerinin saltanatında devam eder. Örneğin *Macbeth* temelde ölüm hakkında hatta bir kralın öldürülmesi hakkında bir oyun değildir; eserin ana teması ebeveyn katli ile kutsal şeylere saygısızlık hakkındadır. Gizemi kabul eden bütün toplumlarda kral doğal bir şekilde öldüğünde hak sahibi gerçek kralın tahta geçiş sürecinin pürüzsüz bir şekilde gerçekleşmesi esastır. Shakespeare'de bu esasın en kayda değer uygulaması *Kral John* (*King John*)'un kapanış sahnesinde görülür. Eserin bu kısmında kral olma hakkını sadece meşru kral Arthur'u devre dışı bıraktığı için elde eden alçak John'un yerine çocuk yaştaki III. Henry'nin (ve belli ki iradesi ya da karakteri zayıf bir kişi) barışçıl bir şekilde geçişi konu edilir. Bu arada hak sahibi tek gerçek lider Falconbridge krallık makamını ele geçirmekten imtina eder. Ancak Shakespeare'den bir ya da iki nesil sonra İngilizler hak sahibi gerçek kralı öldürdüler ve Kral Charles'ın başı İngiltere'nin bir yüzyıldan fazla bir süre dünyanın ön saflarında kalmasına yardım eden mitolojik bir paladyum oldu. Daha sonra ilahi hak ideolojisi ağırlık merkezini giderek insanların iradesine ve demokratik süreçlere doğru değiştirdi. Yeni durumda yüksek otoritenin hâlâ ordu ve sıkı yönetim düzeni olduğu yegane sosyal alandan gelen diktatörün zıttına artık yasal –*de jure*– yönetici seçilmiş liderdir. Tanrı kralın ilahiliği ya da *de jure* statüsü devam ettiği sürece toplumunun üstünde

bir yüceliğe sahip olmadığını, ancak topluma ait paylaşılan bir mülkiyeti olduğunu belirtmiştik. Tanrı kral temelde bir kurban figürüdür ve İsa da bir ilahi kral arketipidir çünkü istihza hariç krallığı kabul görmemiştir.

Eski Ahit insan kurbanların yerine hayvan ve bitki adakların vekalet edebileceğini kaydeder (BŞ 279, GC 183); Yeni Ahit ise Evharistiya'yı takdim eder. Evharistiya manevi olarak hâlâ Mesih'in bedeni ve kanı olan ekmek ve şarapla kansız bir şekilde manen bütünleşmedir. Döngünün bütününden kaçan bazı unsurlar olmakla birlikte Eski ve Yeni Ahit'lerdeki bu iki anlayış da miti zaman döngüsüne asimile ederler. Şeytani parodinin diğer kısmı, yediğimiz ve içtiğimiz verimlilik tanrısının tersi olup bizi yiyen ve içen şeytandır. Bu figür pek çok mitte ve halk hikayesinde yer alan yamyam devlerin ve insanları yiyip yutuveren deniz canavarı figürlerinin hepsinin arkasında gizli olarak varolan ölüm figürüdür. Şeytan, Rabelais'te farklı bir tür parodide ortaya çıkar. Burada karakterlerin çoğu İkinci Kitabın sonunda Pantagruel'in bedeninde yok olurlar ve *Araf*'ın Şeytan'ında ise daha ciddi bir şekilde yok olurlar. Dante'nin cehennem yolculuğunun yeri değiştirilmiştir ancak cehennemin bütününün Dante'nin ağzından girip (Cehennem dünyasını bozguna uğratma resimlerinde İsa'nın yaptığı gibi) bağırsaklarını boydan boya geçerek anüsünden dışarı çıktığı Şeytan'ın bedeni olduğu daha yoğunlaştırılmış metaforik yapıyı görmek hiç de zor değildir. Tanrı'nın gazabını temsil eden hasat ve bağbozumu Vahiy Kitabı 14. bölümde yinelenen İşaya 63. bölümdeki üzüm sıkacağının ezmesi örnekleri, imgelemin aynı ters yüz edilişinin Kitab-ı Mukaddes'teki örnekleridir.

IV

Genel olarak imgesel edebiyatta olduğu gibi Kitab-ı Mukaddes'te de iki temel düzenleyici model vardır. Birisi doğal döngü modelidir. Diğeri ise apokaliptik diye adlandırageldiğimiz, hayatın ölümden nihai ayrışımı, kıştan bahara geçişin

artık yeni bir kışa götüren bir döngünün başlangıcı olmadığı ve ölümü bir başkasının doğumunun takip etmediği bir modeldir. Paskalya Bayramı Yeniden Dirilmeyi zaman döngüsüne asimile eden bir kutlamadır ancak Yeniden Diriliş döngüsel bir olay değil, apokaliptik ayrışımın başlangıcıdır. Böyle bir ayrışım fiziki dünyada görünür hale gelmediği için apokaliptik bilinç tarihî bir gelecekte ya da kişisel ölüm sonrası gelecekte gerçekleşecek bir şeye duyulan umuda dönüşür. Yeni Ahit'in kendisinde her ne kadar yakın olsa da apokalipse geleceğe (Vahiy Kitabı 1:3) İsa'nın ikinci nüzulune yansıtılır. Bu geliş mevcut sosyal düzenin alt üst edildiği ve hali hazırda zulüm gören azınlığın yüksek bir makama getirildiği bir devrim şeklini alır. Bu türden altüst etme anlayışı Vahiy Kitabı'nda, daha sonraki bir efsane olan Cehennem dünyasının bozguna uğratılmasında ve İncillerde bol miktarda kullanılmıştır (örneğin Dives ve Lazar mesellerindeki gibi).[12] Buradaki genel kanı baki hayata götürülenlerin titizlikle seçilmiş bir grup olduğudur –cennet tıpkı turistler için olan gezinti yerleri gibi bozulmamıştır çünkü orada bizim gibi sıradan çok fazla insan bulunmamaktadır. Bildiğimiz gibi tarihin gelmesi yakın sonu fikirleri o gün bu gündür aralıklarla sosyal ve dinî hareketlere esin kaynağı olagelmiştir. Virgil'in dördüncü Eclogue'unda olduğu gibi, bazen şu an için dikkate alınmayan bir yeni çağ vizyonu bu şekilde bir döngü olarak arka planda işlemeye devam eder.

Belli ki ilk kuşak Hıristiyanlar İsa'nın ikinci nüzulunun yakın bir gelecekte gerçekleşeceğini ve bunun tarih kabusundan nihai bir uyanış olacağını tahayyül etmişlerdir. Yirminci yüzyıl bu türden pek çok hayalin zalimce boşa çıkarılışına şahit olmuştur. Bu nedenle geleceğe yoğun şekilde odaklanmanın nakıs bir mitoloji anlayışını temsil ettiği ihtimalini gözönüne almak yerinde olacaktır. Yeni Ahit'te Mesih ölümüyle ve gömülmesiyle aşağı dünyaya iner, yeniden dirilmesiyle dünya yüzeyine geri döner. Semaya yükselirken yüksek mer-

12 Bkz. Luka 16:19-31.

diveni tırmanır ve Apokalipsede semadan iner. *Axis mundi*'nin tamamı bu araştırmada baştan başa geçilir ve bundan sonraki herhangi bir ikinci geliş olsa olsa bu yapıdaki unsurları genişlettiğimiz bir vizyon olabilir.

Frazercı ritüellerde geçici bir kral ya da maskara bir kral atanması unsurundan bahsetmiştik. Böyle bir figür bazen izin verilmiş bir şenlik dönemiyle ilişkilendirilir ve böyle bir karnavalın temel mitolojik vurgusu Roma mitlerindeki Satürn'ün hakimiyeti dönemi gibi başlangıçtaki özgürlük ve eşitlik prensiplerinin hüküm sürdüğü bir Altın Çağı çağrıştırmasıdır. Antik dünyanın bu türden en iyi bilinen bir şenliği olan Saturnalia'da kölelerin efendileriyle eşit konuma getirildiği bir toplum vizyonu açıkça görünür. Aynı şekilde, İsa sadece Davud soyundan gelen, haç üzerindeki kitabede yazıldığı gibi "Yahudilerin Kralı" gibi bir kurban-kral değil, fakat aynı zamanda başında dikenlerden yapılmış tacı ile seküler güçlerin dişleri arasındaki tevbe etmiş hırsızlara cennet vaadeden maskara bir kral ya da bir karnaval kralıdır. Eğer maskara bir kralın ya da gömülü bir kral diye adlandırılan birinin niçin bir Altın Çağla ilişkilendirildiği sorulacak olursa bunun cevabı onun süreklilik endişesinin kırılmasını, doğal döngüye olan bağımlılığın sona ermesi adına bir umudu, normal zamandaki insan hayatının nihai değişimi adına bir umudu temsil etmesidir. Bir kez daha, döngüsel ritüel apokaliptik umudu, her şeyi altüst edecek ancak dönmeyecek bir devrim umudunu bütünüyle dışlayamaz.

Apokaliptik vizyonu tartışırken boşaltım imgesini gündeme getirmek patavatsızlık gibi gelebilir ancak boşaltım yiyecek ilgisinin bir parçasıdır ve az evvel bahsettiğimiz cennet ve cehennemin nihai ayrımının metaforik çekirdeğinin boşaltım imgesi olduğu da şüphelidir. Toprağın yanlış yerde bir madde olduğunu söyleyen filozof çok etraflı bir analiz yapmamıştır. Kışın birinin kaldırımına yağan kar yanlış yerde bir maddedir ancak temiz ve kirli kar arasındaki fark yine başka bir şeydir. Toprağın boşaltımla psikolojik bir bağ-

lantısı daima varolagelmiştir ve kendimizden ayrı tutmak istediğimiz şeyleri kirle ilişkilendiririz. İsa'nın (Matta 15:11) insanın içine giren şeyle değil de kendisinden çıkan şeyle kirlendiğini söylerken işaret ettiği nokta da aslında budur –keşke bu husus, kitaplarla sanat eserlerini yasaklamanın ve sansürlemenin gerekliliğine inananların dikkatini daha fazla çekebilmiş olsaydı. Kendi sosyal gruplarında farklı olan insanlara karşı inanılmaz aptalca önyargıları olan insanlar "kirli" kelimesine kuvvetli bir bağlılık sergilerler. Geçtiğimiz bölümde irdelediğimiz cinsel tavırlardaki çelişki büyük oranda cinsellik organları ile boşaltım organlarının insan vücudundaki karşılıklı ilişkileriyle alakalıdır. Netice olarak sözümona ahlaklı olan kimselerin cinsel açıdan açık olan durumları ifade etmek için sıkça başvurdukları histerik "pis" tabirinde gördüğümüz gibi, cinsel eylemin "utanç verici" olduğu anlayışı ortaya çıkar. "Utanç verici" tabiri ise aslında "kirli"nin bir uyarlamasıdır. Pek çok din de kendilerini ilkel iğrenme duygusu temellerinde tanımlamalarına yardımcı olan dışlayıcı bariyerler kurmak için ritüel kirlilik modelleri geliştirir. Hıristiyanlıkta Evharistiya'nın, yiyecek ve içeceğin metaforik temelleri üzerine kuruluşundaki gibi, vaftiz edilme töreni de hakiki ferdi asli günah pisliğinden ayıran fiziki bir manevi temizlik imgesidir.

Boşaltımın ölümle de yakın bir mitsel bağlantısı vardır, ölü beden mitolojilerin çoğuna göre Blake'in "boşaltımsal kabuk" diye adlandırdığı, çıkarıp atılması ve geride bırakılması gereken bir şey olarak görülür. Ölü ile ilgili kullandığımız "göçüp gitti" örneğindeki gibi pek çok edebî tabirimiz boşaltımla ilgili bastırılmış bir metafor içerir. Ölüm herkesin başına geldiğinden dolayı bildiğimiz mutlak adaletli ve kişinin kim olduğuna bakmaksızın işleyen yegane prensiptir. Az önce belirttiğimiz *danse macabre* diye bilinen, aynı sonun kralı da dilenciyi de aynı şekilde ziyaret ettiği formun meşhurluğu da bundan dolayıdır. Eskalotolojik ve boşaltımla ilgili imgelemin edebiyat açısından, özellikle de hiciv açısından, oldukça hayati bir önemi haiz oluşu da bununla yakından alakalı bir

nedene dayanmaktadır. Örneğin Swift'in boşaltımla ilgili vizyonu hakkında çok şey söylenegelmiştir[13] ve onun gerçekten boşaltımla ilgili bir vizyonu da bulunmaktadır. Hiç kimsenin de böylesi bir vizyonu olmaksızın büyük bir hicivci geçinmeye hakkı yoktur. Ancak Swift'in vizyonu eşitleyici bir vizyondur. Tıpkı ölüm gibi boşaltım da insanlığı eşit seviyeye getirir. Swift'e göre kötü bunu görmezlikten gelmeye çalışan kötü şöhreti sahte idealizm kibir günahının bir şeklidir. Örneğin meşhur "Celia dışkısını yapar" diye biten "Ladies' Dressing-Room" adlı eserde, Celia'nın insan ya da hayvan dünyasında hiçbir organizmanın sahip olmadığı bir işleve sahip olması hasebiyle aşağılandığını, bu nedenle Swift'in kendisinde bir tür acayiplik olduğunu düşünebiliriz. Ancak ben sevgilisini insan hayatıyla birlikte bulunması mümkün olmayan bir saflık ve arılıkla kuşatmaya çalıştığı için asıl Celia'nın aşığı Strephon'un aşağılanması gerektiğini düşünüyorum. Doğal olarak böyle bir saflık arzusu tamamıyla hayal gücüne ait bir arzudur. Bu durum Marvell'in çiğ tanesi hakkındaki enfes şiirini akla getirir. Şiirde çiğ tanesi kirletilmiş aşağı dünyaya düşer ve nihayetinde çiğ tanesi geldiği daha saf dünyaya geri sürülür. Ancak Marvell bu şiirinde hiciv yapmamaktadır.

Frazer'ın incelediği mit modelleri arasında ölümle özdeşleştirilen bazı figürlerin ya da sembollerin sürüldüğü ya da "öldürüldüğü" pek çok "ölüm icra eden" bir model bulunur. Ölümün ölümü paradoksu insan zihnindeki bakire toprak gibi bir şeye dayanır. Bu ise tersine delillere rağmen ölümün gerçekte kaçınılabilir olduğu ve ölüme daima bir şeylerin ya da birilerinin sebep olduğu duygusudur. Ölümü öldürmek hayata getirmektir. Bir günah keçisini ölüme sürmek, ölümün dışlandığı ya da hayattan çıkartıldığı yeni ve kalıcı bir hayat birliği umudunu ifade eden bir başka törendir.

Bir ya da iki nesil önce rağbet gören, eski moda yap boz türündeki bir dedektif hikayesinde olay alışılmış doğal se-

---

13 Bkz. Norman Brown, *Life against Death* (1959), 13. Bölüm.

beplere dayanması mümkün olmayan ve fakat bir katilin dahlini öngören –bu bazı ilkel toplulukların bütün ölümler konusunda yaptığı bir varsayımdır– bir ölümle başlar. Kitabın sonunda ölüm nedeni belirlendiğinde ise karakterler arasında –bir günah keçisi ya da öldürülmüş ölüm figürü– katilin dışlandığı yeni bir sosyal grup şekillenir. Eğer hikaye iyi kurgulanmış ise daha önce hiçbir anlam ifade etmiyor gibi görünen parantez içi yorumlar ve bölümlerin tamamı yeni ve olağanüstü bir önem ve anlam kazanır.

Dedektif hikayeleri teknik olarak *catastasis* diye adlandırılan, büyük dedektifin her şeyi ortaya çıkarmak üzere olay alanına ulaşmasından önce genellikle polisin ortaya attığı, makul ancak yanlış çözüm önerisi aparatusunu da kullanır. İlk yazılan detektif hikayelerinden olan E.T.A. Hoffmann'ın "Mademoiselle de Scudéry" adlı eseri, bu teknik planın tam olarak geliştirilmiş bir örneğini içermektedir. Bu aparatus Kitab-ı Mukaddes'e ait imgelemde de vardır; buradaki *catastasis* Babil ve Roma'nın inandırıcı ancak bütünüyle yanlış gücü vizyonudur. *Catastasis*'in tersi *apocatastasis* ya da "bütün şeylerin iadesi" (Resullerin İşleri 3:21) ancak *catastasis* dışlandığında ve Pavlus'un ölüm diye adlandırdığı son düşman da yok edildikten sonra onun yerini alabilir.

İncillerdeki Çile miti sadece Paskalya'da yüceltilen doğurganlık döngüsünü değil aynı zamanda çobanları ve yemlikleri, geleneksel öküz ve eşeği ile Luka'nın İsa'nın doğumunu anlatımı tabiatla yoğunlaştırılmış yeni bir ilişki temasını sunar. Ancak Yeniden Diriliş aşağı bir dünyadan yukarı bir dünyaya sıçrayıştır ve Adonis'in bahardaki yeni hayatların bir önceki yılınkilerden farklı olduğu doğurganlık temalarından çok farklıdır. İkinci geliş ya da Apokalipsenin tamamladığı şey işte bu yukarı doğru sıçrayıştır. İncillerdeki Yeniden Diriliş anlatımları kasıtlı olarak asude ve durgun bir havada, manevi bir olayın bu dünyaya ait olmayan sessizliğiyle dolu bir tarzda anlatılır. Ancak arkaplanda yüzü cehennemin dumanından acımasız ve kendisini ölümün bütün kötü kokula-

rından kurtaran Şimşon ya da Herkül'den kesinlikle daha güçlü bir Tanrı gücü bulunmaktadır.

Bir sonraki adım Mesih'in kendisiyle yukarıya getirdiği şeyi incelemektir. Geleneksel Cehennem dünyasının bozguna uğratılması vizyonunda, yükselen topluluk sadece Eski Ahit'in aşağı yukarı olumlu bağlamlarında belirtilen kimselerden (ve bir de Vaftizci Yahya'dan) oluşmaktadır. Ancak Kitab-ı Mukaddes imgeleminin daha geniş modeli daha anlaşılabilir bir manzara sunar. Daha önce Rut'un Moab oğullarından gelen soyunun ve Yunus Kitabı'nda Tanrı'nın Ninova şehri için endişelenişinin önemine değindik. Yeni Ahit'te ise topalın, aksağın ve körün konumundan, günahkarların salihlere göre daha bir şevkle davet edilişinden, vefalı oğulun dönüşünden, İsa'nın meyhaneciler ve günahkarlarla olan arkadaşlığından ve havarilerin içindeki Zealostların (siyasi aşırıcılar) hoş karşılandığından çokça bahsettik. Bir havariye Habeşli bir hadımın (Habeş Kraliçesi Kandaki'nin veziri) vaftiz edilmesi için açıkça çöle yolculuk yapması emredilir (Resullerin İşleri 8). Pavlus sosyal, cinsel ya da dinî statülerin getirmiş olduğu bütün farklılıklarının yok oluşundan (Galatyalılara Mektup 3:28) bahseder. Sanki Yeni Ahit geleneksel Hıristiyanlık öncesi kahramanlar grubuna yakın bir sayıda bir emekçi sınıfı ilave etmiştir. Bu gerçekte yeni grubun sayısının büyüklüğü yeniden dirilişin toplumda ya da insan zihninde haksız ve gereksiz yere bastırılmış olan her şeyin serbest bırakılışını temsil ettiği fikrini önerir.

Bütün bunları bir araya getirmek için bir yapısal ilkeye daha ihtiyacımız olacaktır. Bu ilkeyi bulmak için de macera romanlarındaki iniş temalarına geri dönmek durumundayız.

Bu şekildeki iniş temalarının büyük çoğunluğu özellikle iki motifin bazı türlerini ya da bunların mutasyonlarını ihtiva eder: hafıza kaybı ve çiftler ya da ikizler. Bilincin altında yer alan bir dünyaya iniş için bilinçli hafızanın sürekliliğinde bir kırılmaya ya da uykuya dalmanın karşılığı olarak önceki varoluş şartlarından bazılarının yok olmaklığını gerekti-

rir. Aşağı dünya, kısacık bir anının genellikle yukarı dünyadaki yıllara denk olduğu büyük ölçüde genişlemiş bir zaman dünyasıdır. İkiz motifi ise son derece kompleks bir tema olan çift ya da *Doppelgänger* temasının bir yönüdür. Söz konusu tema folklorun, edebiyatın ve karşılaştırmalı dinlerin bütününde yer alır ancak Romantik dönemde özellikle de Hoffmann ve Dostoyevski arasındaki zamanda edebî bir modaya dönüşmüştür.

Çift temasının özellikle önemli olan bir boyutu rüyayı gören kişi olarak ben ile rüyada görülen kişi –rüyadaki ana karakter– olarak ben arasındaki ilişkidir. Bu ilişki aynı ruhu paylaşan bir gözlemci ile bir oyuncu modelini izler. Bilinç miti, koruyucu melek miti, Sokrates'in daimonu ve benzeri mitler bu ilişkinin başka görünümleridir. Bu yüzyıl edebiyatında Joyce'daki bütün insanları temsil eden rüya gören dev adam Finnegan ile rüyanın kahramanı olarak döngüsel tarihi tecrübe eden, HCE ile sembolize edilen fakat Finnegan'la özdeş olan adam arasındaki ilişki yukarıdaki örnekleri takip etmektedir. Benlikte yaşanan herhangi bir çatışma hissinden çıkarılan ikilik, *Doppelgänger* formuna bürünebilir. Buna şu birkaç örneği verebiliriz: Ruh-beden ikiliği, iyi-kötü ikiliği, bilinçlilik-bilinçsizlik ikiliği, kişiliğin nesnel ve öznel yanı, vb. Amerikan edebiyatında Poe ve Mark Twain ikilik temasından özellikle etkilenmişlerdir. Huck Finn ve Tom Sawyer Tekvin'deki çölün kıllı adamı Esav ve yerleşik düzenin parlak adamı Yakup'la bağlantılıdırlar ancak *Huckleberry Finn*'in son bölümünde Huck, sadece Tom Sawyer'ın emirlerine göre hareket etmekle kalmaz, onun ismini de alır. Daha kompleks edebiyatta Thomas Mann'ın *Değişen Kafalar*'ı (*Die vertauschten Köpfe*), Graham Greene'in *Korku Bakanlığı* (*Ministry of Fear*) ve Patrick White'ın *Solid Mandala*'sı ikilik temasının nasıl çok çeşitli olmakla birlikte yinelenebildiği konusunda da bize biraz fikir verebilir.

Aynanın sunduğu ikilik temanın en basit imajıdır. Ayna çifti gölgelere ya da Wilde'ın "Dorian Grey" resmindeki gibi

portrelere doğru genişletilebilir. Başka bir yerde, sadece bir saate ya da aynada kendi yüzümüze bakarak zaman ve mekandaki mevcudiyetimizi nesnelleştirebileceğimizi belirtmiştim. Örneğin Poe'daki saat ve ayna temalarının kullanım sıklığı, nesne ile özne arasındaki ayrımın çok ileri gittiği, öyle ki öznenin kendisini bir nesneye dönüştürdüğü bir dünyaya işaret etmektedir. Çiftler, tıpkı Marlowe'un *Faustus*'undaki iyi ve kötü melekler gibi ahlaki bir tezadı da temsil edebilirler. Poe'nun "William Wilson" hikayesi ile Stevenson'ın Jekyll ve Hyde adlı hikayeleri bunun bilinen örnekleridir. Bilim kurgu çeşitli çift formlarına katkıda bulunmuştur, özellikle zamanda yolculuğun yarattığı çiftlerle, paralel dünyalar kavramının yarattığı çiftler bunun bazı örnekleridir. Bu formların her ikisi de Henry James tarafından daha önceden kullanılmışlardı. James'in tamamlanmamış eseri *Sense of the Past*'ında, yirminci yüzyıldan bir adam zamanda bir yüzyıl ya da daha geriye giderken, aynı anda adamın çifti daha önceki bir dönemden çiftin geleceği olan kahramanın yirminci yüzyıldaki ortamına doğru hareket etmektedir. "The Jolly Corner" adlı eserde, hayatını Avrupa'da geçirmiş olan bir Amerikalı, Atlantiğin batı yakasında kalmış olsaydı hayatının nasıl olacağını görmek için Amerika'ya geri döner.

Çift hikayelerinin çoğunun, daha önce ruh ve beden arasındaki kavga, bilinç ile bilinçten kaçan bir şeylerin çatışan talepleri olarak tanımladığımız şeyle ilgili oldukları açıktır. Bu türden hikayelerde çiftin bir yönü diğer yönü için gereklidir. Bu nedenle tıpkı Poe'nun "William Wilson"ındaki gibi, çiftin birini yok etmek demek kendini yok etmek demektir. Hoffmann'ın *The Devil's Elixirs* adlı eserinde aziz bir rahiple karşılaşırız. Ancak rahibin onu tecavüz ve cinayet eylemlerine bulaştıran bir de çifti bulunmaktadır. Eğer hikayedeki dinî varsayımlara, ya da en azından hikayedeki karakterin varsayımlarına şahsen bağlı değilsek kahramanın yalın ve bekar yaşamının aslında tabii olan şeylerden bir yaba vasıtasıyla kurtulmak için yapılan bir başka çaba olduğunu ve bu çabanın kaçınılmaz sonuçlarıyla birlikte geldiğini görebiliriz.

Böylesine bölünmüş bir hayat, bedeninin kalanından ayrılmış ve bedensiz bir yaşam süren bir başla sembolize edilebilir. Poe'nun "A Predicament" adlı hikayesinde, bir saat kulesinde sıkışan ve başını saatin kollarından birinin kopardığı bir kadından bahsedilir. Kadının hem başı, hem de bedeni kendilerinin gerçek Psyche olduğuna inanmaktadırlar (kadın kendisini Psyche diye adlandırmaktadır). Yeats'ın "The King of the Great Clock Tower" adlı oyununda da yine bir saat kulesi ile vücudundan koparılmış bir baş bulunmaktadır. Hikayelerde saat imgesinin yer alması bizim zamanı algılayışımızın büyük oranda bilinç ile bilinçaltı arasındaki boşlukla alakalı olduğuna işaret etmek içindir. On dokuzuncu yüzyılda Salome, Herodias ve Vaftizci Yahya'nın koparılmış başı hikayelerine duyulan tuhaf hayranlığı yansıtan çok sayıda şiir ve hikayede bu son nokta ortaya çıkmaktadır. Şimdiye kadar yazılan en yoğun şiirlerden biri olan Mallarmé'nin "Cantique de Saint-Jean"inde bedeninden koparılmış baş imgesiyle aslında gerçekte mevcut olmayan bir kompleks ebedi anı öneren, güneşin doruktaki pozisyonu ilişkilendirilir.

Otto Rank'in çift motifini incelemesinde gösterdiği gibi bütün çift temaları ironik değildir.[14] Mitin metaforik olarak en yoğunlaştırılmış formu tahılın tohumun çifti oluşundaki gibi aynı özdeşliğin ölümsüzlük ve ölümlülük yönleridir. Yüksek ve alçak ben teması çeşitli ruh hallerinde ortaya çıkar. Hoffmann'ın bir hikayesinde kullandığı ressam Salvator Rosa tiplemesinde oldukça kaygısız bir benlik örneği sunulur. Hikayede cimri ve şehvet düşkünü biri, kendi çiftini sahnede seyretmesi vasıtasıyla bu niteliklerinden kurtulur. Adamın çifti oyunda ressamca sahnelenir. Bir başka Hoffmann hikayesi olan "The Golden Pot" (Altın Tencere)'de genç bir şair, bir meclis üyesiyle (Hofrath) evlenmek isteyen bir kıza âşık olur. Ancak şair Atlantis'le ve cennet gibi bir bahçe ile

---

14 Otto Rank, *Beyond Psychology* (1941), 1. Bölüm. Ayrıca bkz. "Zoroaster" pasajı, Shelley, *Prometheus Unbound*, I, i, s. 192 vd.

ilişkilendirilen gizemli bir yılan kıza da yakasını kaptırmıştır. Hikayenin yüzeysel anlatımı şairin kendi hayal dünyasına çekilip neticede bir peri kızını tercih edişini ve bu arada diğer kahramanın gerçek hayatta kalıp meclis üyesi olacak olan başka biriyle evlendiğini söyler. Çift kavramı, aynı adamın aslında biri kendi hayal dünyasında diğeri ise günlük yaşamında iki kadın kahramanı da elde edebileceği kanısını verebilecek kadar esnektir.

Fransız drama yazarı Jean Giraudoux *Amphitryon 38* diye adlandırılan bir oyun yazar. Oyunun ismi, oyunun üzerine bina edildiği mitin daha önce (en azından) otuzyedi kez sahnelenmiş olduğu anlamına gelmektedir. Yunan mitolojisinde Amphitryon'un karısı Alcmena Zeus'u cezbeder. Zeus kocası Amphitryon'un kılığına girer ve Alcmena ile yatar. Kral Arthur'un soyu hakkında da benzer bir hikaye anlatılmaktadır. Alcmena'nın ikizleri olur: İkizlerden biri Zeus'un oğlu ölümsüz Herakles'tir, diğeri ise Amphitryon'un oğlu ölümlü İphicles'dir. Hikayenin Plautus (ve Moliére'in) uyarlamasında ikiz hizmetçiler ve ilah-insan çiftli karakterler vardır. Çift ikiz teması Shakespeare'in *Comedy of Errors*'unda da yinelenir. Buradaki esrarengiz atmosfer çok sık alıntılanan kaynağı *Menaechmi*'den *Amphitryon*'unkine daha yakındır.

Yeni Ahit'te İsa'nın babasının Yusuf değil Kutsal Ruh olduğu anlatılır. Aynı zamanda babası muhtemelen Yusuf olan İsa'nın bir de erkek kardeşi olduğu söylenir. Erken Hıristiyan efsane geleneği İsa'yı "Yahuda Tomas" diye adlandırılan, hem havari Tomas (ismi ikiz anlamına gelen) ile hem de Yahuda mektubunun yazarı ile özdeşleştirilen bir ikiz figürü ile ilişkilendirir. Efsane Roma'nın kuruculuğunu Romulus ile Remus adlı ikizlere ithaf eder. İkizlerin babası tanrı Mars, anneleri ise Roma Tanrıçası Vesta'nın hizmetkarı bir bakiredir. İkizlerden Remus fazla geçmeden mahvedilmesine rağmen ikizlerin her biri kariyerlerine aynı statüyle başlar. *Odysseus*'taki deki Herakles ölümsüz bene daha yakın bir örnektir. İlavelerle asıl metni bozulmuş Yeats'i büyüleyen bir mısrada

Herakles'in aynı anda hem hadeste bir gölge hem de tanrılar arasında ölümsüz bir ruh olduğu söylenmektedir.[15]

Burada temel karakterin bütünleşmiş ruhani bir beden olarak yukarı dünyaya yükseldiği bir çift imgelem formuna yaklaşmaktayız. Bu form bir önceki bölümdeki gibi içinde hiyerogamiyi bulunduran, yalnızca kurgunun farklı olduğu cinsel bir çift olabilir. Blake'in *Songs of Innocence* eserindeki "The Little Girl Lost" ve "The Little Girl Found" adlı iki şiir, Lyca adındaki küçük bir kız çocuğunun koruyucu bir aslan tarafından korunaklı bir mağaraya kaçırıldığı anlatılır. Birinci şiirin önsözü hikayenin yaratıcısı ile bütünleşen ve cennete dönüştürülen bir dişi yeryüzünün uyanışına kadarki zaman aralığını sembolize ettiğine işaret eder. Girişi anlatım takip eder. Anlatımın ilk mısrası aynı kitaptaki "Küçük Zenci Çocuk" hikayesinin "güney rüzgarları"nı hatırlatan "güney iklimi" ifadesiyle başlar. Belki de burada Lyca'nın aslında küçük bir zenci kız olduğunu iddia ederek küçük kızı hem aşağı dünya Proserpine'i ile hem de Neşideler Neşidesi'nin zenci kadın kahramanı ile ilişkilendiren bir ima bulunmaktadır. Her halükarda küçük kız Lyca, kendi hakkı olan krallığına girmek için bekleyen yenilenmiş içsel bir tabiat vizyonunu temsil etmektedir. Ayrıca Lyca, *Songs of Experience*'ın "Giriş"indeki koyu yerle de ilişkilendirilir. Buradaki "Yer" ne Adem ne de Havva olmayıp, her ikisini de ihtiva eden ve her gece karanlığa gömülmeyi bırakması ve ışığın sonsuz dünyasında ortaya çıkması için zorlanan bir dişi varlık, bir sapmış ruhtur.

Burada tek bir çift cinsiyetli varlıkta birleşen dişi ve erkek temasının kenarından geçip gittik. Dylan Thomas'ın "A Winter's Tale" adlı şiirinde, Shakespeare'in eserindeki Zümrüdüanka kaplumbağa gibi kırmızı ve beyaz dişi bir kuş, kışın ölmekte olan yaşlı bir adamın üzerine konar. Kırmızı beyaz bu kuş ölüm, cinsel bir birliğin tamamlanması, yeni bir doğum ve kışın bahara dönüşünün aynı zaman ve mekanda tamamı-

---

15 Bu mısra için bkz. *Odysseia*, xi, s. 602-04. Ayrıca bkz. Yeats'in *A Vision* eserinin son bölümü.

nın aynı olaylar olduğu bir noktada yaşlı adamla bütünleşir. Bunun diğer örnekleri yeri değiştirilmiş romantik bir komedi olan, biri erkek diğeri kız ikiz kardeşlerin çifte bir düğün yaptıkları *Twelfth Night*'dan, yoğunlaştırılmış ve açıkça metaforik bir form olan Balzac'ın temel figürü çift cinsiyetli *Séraphita*'sına kadar büyük bir yelpaze çizer. Bir parodi bağlamında Eliot'ın *Çorak Ülke* adlı eserindeki semeresiz birleşmeler, Eliot'ın adlandırdığı şekliyle "kırışmış memeli yaşlı bir adam" olan çift cinsiyetli Tiresias'ça kollanmaktadır.

Daha ironik çift temaları, Narsis hapishanesi olarak adlandırabileceğimiz şey üzerinde birleşirler. Narsis'in hapishanesi[16] aynadaki görüntüsüne âşık olan, dolayısıyla da başkasını sevemeyen güzel bir genç olan Narsis'in durumudur. Mitoloji uzmanları Narsis'i Adem'in düşüşünün bir modeli yapmışlardır. Çünkü Narsis gibi Adem de kendisini aşağı dünyadaki parodi yansımasıyla özdeşleştirmiştir. Pavlus'un İsa'yı ikinci Adem olarak algılaması da Mesih'i Narsis-Adem'in çifti yapar. Narsis-Adem yani Mesih orijinal Adem'i Lacan'ın *stade du miroir* diye ve Eliot'un bir aynalar çölü diye adlandırdığı şeyden kurtarır. Buber'in *I and Thou* adlı eseri hepimizin aslında kendimizin bir yansıması olan "o" (cansızlar için üçüncü tekil şahıs) dünyasına hapsedildiğimizi anlatır. "O" dünyası tabiatı ve doğal çevreyi kapsar. Ancak bu dünya sosyal dünyayı da içerir. Bu bağlamda "he" ve "she" (erkek ve dişi için üçüncü tekil şahıslar olan "o") "o" dünyasının bir yönünü oluşturur. Bu bakış açısına göre yaratılış anlaşılabilir çünkü zihnimizi yansıtmaktadır; dünya güzeldir çünkü duygularımızı yansıtmaktadır. Sadece başka biri ve kendimizin özdeşi olan bir "Sen" bizi gölgeler ve yankılar dünyasından günışığı ve özgürlük dünyasına çıkaracak sevme yeteneğini serbest bırakabilir (Echo Narsis'in sevgilisi ve onun işitsel karşılığı idi).

16 Narsis hapishanesinin kapsamlı bir incelemesi konusunda Jay Macpherson, *The Spirit of Solitude* (1982) eserine çok şey borçluyum.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Dördüncü Çeşitleme: Ocak

I

Şimdiye kadar *axis mundi*'ye ait üç imgelem grubunun ana planını çıkarageldik. Kitab-ı Mukaddes'le olan ilişkilerine göre bu imgelem gruplarından ikisi sırasıyla Rahipler ve Yahvist yaratılış anlatımlarıyla ilişkilidir. Üçüncüsü olan yer yüzünden iniş imgelemi ise Yahvist anlatımına iliştirilen Adem ile Havva'nın düşüşü hikayesiyle başlar. Burada insanlık döngüsel tabiat düzenine ve bir siyasi zulüm ve isyan döngüsüne iner. Siyasi döngü sembolik olarak Habil'in öldürülmesi ve Kabil'in sürgünü ile başlar. Burada sanki bir dörtlük, Rahipler anlatımına iliştirilen düşüş imgelemi kayıp gibidir. Kayıp olan bu dörtlük kendisi için uygun bir yer olan Tekvin'in ilk bölümünde ortaya çıkmaz; eğer Tekvin'in ilk bölümünde ortaya çıkacak olsa idi bu durum Tanrı'nın kendi yaratış çabasından duyduğu genel tatmin duygusu ile tezat teşkil ederdi. Ancak anlatımın biraz ilerisinde böyle bir hikaye gelişir. Hikaye isyancı meleklerin cennetteki savaşını ve sürülmelerini anlatır. Milton ise Kitab-ı Mukaddes telmihlerinden yeniden yapılandırdığı şekliyle bu hikayeyi *Yitik Cennet* adlı eserine ilave eder.

Milton'un sunduğu şekliyle şeytani düşüş hikayesi basit bir boyun eğmezlikten ziyade Tanrı'ya bir meydan okumayı

ve ona rakip olmayı içerir. Bu nedenle şeytanlar ve düşen meleklerle ilişkilendirilen şeytani bir topluluk ilahi topluluğun sürekli ve sistemli bir parodisidir. Güçleri itibariyle normal insan kapasitesinin oldukça ötesinde olduğu içindir ki bu parodi topluluğu şeytanlarla ve düşmüş meleklerle ilişkilendirilir. Yakup'un ve Eflatun'un merdivenlerinde inen ve çıkan melekler olduğunu görmüştük. Benzer bir şekilde, putperest hayata yaptıkları takviyelerle putperest imparatorlukların neredeyse insanüstü sayılabilecek debdebesini, özellikle de yıkılışlarından hemen önceki şaşaalarını mümkün kılan şeytani kuvvetler de mevcuttur.

Eski Ahit Peygamberlerindeki özellikle iki pasaj, İşaya 14. bölümdeki Babil'in yıkılışı ile Hezekiel 28. bölümdeki Sur'un yıkılışı ile ilgili müjde bu temayla ilişkilendirilir. Babil kendisine "Kendimi Yüce Allah gibi edeceğim" diyen sabah yıldızı Lusifer'le ilişkilendirilir; Sur ise "Gölge salan Kerub"la özdeşleştirilir. Kerub Eden bahçesinde "kötülüğün senin içinde bulunacağı güne kadar" yaşayacak muhteşem bir yaratıktır. Yeni Ahit'te (Luka 10:18) İsa Şeytan'dan cennetten düşmüş olarak bahseder. Şeytan'ın geleneksel olarak İşaya'nın Lusifer'i ile özdeşleştirilmesi ve bir zamanlar meleklerin prensi ve yerinden kovulmadan önce de Tanrı'nın ilk doğan oğlu olan Şeytan'ın efsanede Tanrı'nın büyük düşmanı olarak büyütülmesi bu nedenledir. Putperest krallıkların arkasındaki insanüstü şeytani kuvvet Hıristiyanlıkta ilahi onur isteyen dünyevi yönetici İblis olarak adlandırılır (BŞ 158, GC 95).

Şeytanlarla ilgili bu efsanelerin çoğu daha geç bir döneme aittir. Yeni Ahit'in neredeyse sonu olan Vahiy Kitabı 12. bölüme kadar cennette gerçekleşen bir savaştan ve meleklerin üçte birinin isyanından açıkça bahsedilmez. Bu nedenle Vahiy Kitabı sadece Kitab-ı Mukaddes'in sonuç bölümü değil, fakat aynı zamanda kendinden öndeki imgelemde gizli olarak mevcut olan gizemin de günyüzüne çıktığı bir kabul manzarasıdır. Geç dönem efsane geleneği, Tekvin 1:27 ile 5:1'i Yahvist anlatımı ile uyumlu hale getirme çabaları sıra-

sında Adem'in ilk eşi ve şeytanların annesi olan Lilith figürünü geliştirir (BŞ 221, GC 140). Yahvist anlatımda basit bir yılan olarak temsil edilen yılanın lanetlenişi, daha geç gelişen bir anlayış olan yılanın şeytanın sözcüsü oluşuna bağlanır.

Ancak Tekvin Kitabında şeytani hikayenin başlangıcı oldukça önlerdedir. Bu bağlamda ilk olarak Tekvin 4. bölümde Kabil'in soyu ile ilgili anlatım bulunur. Buna göre Kabil'in soyundan gelenler sanatları, özellikle müziği, maden bilimini ve şehir hayatıyla ilgili diğer unsurları yapılandırır. Habil'in kırsal hayatının yenilenmesi de onlarca gerçekleştirilir. Ancak anlatımın sonunda yer alan Lamek bölümü Kabil'in Habil'i öldürmesiyle başlayan bir kötülük kolunun iş başında olduğuna işaret eder. Başka bir gizemli başlangıç noktası da Tekvin 6:1-4 ayetleri arasındaki bölümdür. Pasaj "Tanrı'nın oğullarının" "insanların kızlarınca" nasıl cezbedildiklerini, yeryüzüne indiklerini ve onlardan bir dev ırkı edindiklerini anlatır. Bu devler Nuh tufanını tetikleyen unsurlardan biri gibidir. Bununla birlikte torunlarının Arzı Mev'ud sınırlarındaki İsraillileri korkutmaya devam ettiklerine bakılacak olursa (Sayılar 13:33), anlaşılan o ki devler tufanda hayatta kalmayı başarmışlardır. Buradan "Güçlü avcı Nemrud"a ve Tekvin 10-11'deki büyük Babil projesi anlatımına geçeriz.

Hesiod'daki kahramanlar çağının Kitab-ı Mukaddes'teki paralellikleri ya da karşıtlıklarını bahsi geçen Tekvin pasajlarında görmek mümkündür (Josephus Titanların yani ilksel devler ile şeytanların hikayeleriyle bir karşılaştırma yapıyorsa da). Devlerin köklerinin anlatımında Tanrı oldukça tuhaf bir şekilde şöyle söylerken takdim edilir:

> Benim ruhum sonsuza kadar insanda ikamet etmeyecek (AV'de "çalışmayacak"), çünkü insan bedenlidir ve dünyadaki zamanı da yüzyirmi yıl olacaktır.

Pek çok anlama gelebilmekle birlikte bu ifade belki de Tanrı'nın Yunan kahraman mitini reddettiği anlamına gelir. Yunan kahraman mitine göre, insan genellikle ilahi bir baba

ve insan bir anneden gelen, ilahi ile insani asılları içinde bulunduran olduğu bir varlıktır. Tekvin'de yarı ilahi kahraman ırkına ait hiçbir şey belirtilmez. Ancak *Yitik Cennet*'in ilk iki kitabında Milton Ajax, Odysseus ve Aşil'de gördüğümüz şekliyle klasik kahramanlığın pek çok yönünü açıkça isyankar meleklerle ilişkilendirmektedir.

Hanoku Kitabı'nın temeli bu Tekvin pasajıdır. Bu pasajı büyük oranda şehvete düşkün ruhların düşüşü hikayesine genişleten Hanoku kitabı Yeni Ahit'in daha sonraki ve ahlaki seviyesi daha düşük olan bazı kitapları üzerinde (Yahuda 14 ve Petrus II 2:4) etkili olmuştur. Belki de bu etki Vahiy Kitabında da görülebilir. Daha önce Vahiy Kitabı 14:4'deki yeryüzünün kurtarılmışlarının hepsinin –sayılarının 144.000 olduğu söylenir– asla "kadınlarla kirlenmemiş" bekar erkeklerden oluştuğunu söyleyen ifadesine yer vermiştik. Bu ifadeyi anlamlı kılmanın tek yolu belki de Hanoku anlatımındaki oldukça kirlenmiş meleklerin karşıt modeli olarak okumaktır (BŞ 136, GC 79). Ancak pasajın yüzeysel anlamı sadece babaerkil bir ifrat gibi görünmektedir.[1]

Hanoku hikayesinin klasik paralelleri tanrıların, özellikle de Jupiter'in, cinsel olarak çok çekici çeşitli kadınlara genellikle bazı hayvanların kılığına girmek suretiyle inişleri, Batı edebiyatının, resminin ve müziğinin meşhur bir teması olagelmiştir. Doğal olarak Batı edebiyatındaki bu hikayeler Hanoku hikayesinden çok daha eğlenceli bir üsluba sahiptir, ancak cinsel taraflardaki eşitsizlikten dolayı tanrıların sevilmesine pek katkıda bulundukları söylenemez. Daha insanileştirilmiş uyarlamalara, mesela *Figaro'nun Düğünü* adlı eserindeki *droit de seigneur* gibi temalara baktığımızda bunun nedenini görebiliriz. Burada ele alınan tema çok açık bir şekilde aşırı ayrıcalıklılara karşı altta yatan burukluğu gözler önüne sermektedir. Bir diğer adım bizi Lope de Vega'nın neredeyse ayrıcalıklı Marksist sınıfına karşı düşmanlığı gözler önüne se-

1 Pasaj, Tesniye 20:7'de iffetlilik konusunda İsrail ordusuna verilen emirlere de muhtemelen atıfta bulunmaktadır.

ren sıradışı oyunu *The Sheep Well*'e götürür. Oyun, köylülerin eşleriyle istediği gibi birlikte olan soylulara karşı köylülerin isyanlarını konu almaktadır.[2]

Yahudilik ve çok daha sonra İslam gibi katı bir şekilde tektanrılı olan dinlerde biri tanrı diğeri insan ebeveyne sahip kahramanların, tanrısal unsur sadece bir melek olsa dahi, asla yeri yoktur. Bu nedenle söz konusu gelenekler Hıristiyanların Tanrı'nın İsa'yı insan bir anneden edinmiş olarak sunması bir tür skandal ve Hellenistleştirici mit oluşturma çabalarına bir geri dönüş olarak algıladılar. Bununla birlikte Yeni Ahit hikayesi Hanoku mitine daha olumlu bir boyut önerir. Klasik mitoloji kahramanı normalde tanrı ve insan karışımının kendisini parçaladığı trajik bir şahsiyettir. İsa'nın karışık soyu ise en azından insan olanla ilahi olanın kendisinde bir uzlaşmaya erdiğine işaret eder ve bu nedenle de trajik değil komik'tir (Dante'nin Hıristiyanlığı bir *komedya* olarak algılaması anlamında). Yeats'in daha evvel atıfta bulunulan mitolojisi trajik ve kahramansı bir medeniyeti komik ve sosyal bir medeniyetin izlediği döngüsel bir tarih anlayışı içerir. Her bir döngü mitolojik olarak bir tanrı-kuş ile insan bir kadının birleşmesiyle başlar. Bu figürler klasik döngüde Leda ile bir kuğu iken, Hıristiyan döngüsünde güvercin (Kutsal Ruh) ile Bakire'dir. Yeats *The Herne's Egg* oyununda İrlanda'da başlayan üçüncü bir döngüyü haber verir. Yeats'ın vefatından sonra, tarihin başlangıcında tanrıların savaş arabaları ve tarihin mevcut sonunda da uçan daire hikayelerinde benzer şekilli popüler bir mitoloji ortaya çıkar. Burada bizi ilgilendiren şey Hanoku versiyonunda genişletilen Tekvin mitinin bir olumlu ve yaratıcı bir de olumsuz boyutu olmasıdır.

Titanların, ilksel devlerin ve şeytanların dünyası genellikle sadece kötü olarak kabul edilegelmiştir ve "şeytani" kelimesi, elinizdeki kitapta olduğu gibi, normalde insan hayatı-

---

2 Cinsel zıtlık mitte tabii ki oldukça kolaydır. Erkek ölümlüleri baştan çıkaran tanrıçalar Gılgamış ve İştar, Odysseus ve Calypso, Venüs ve Adonis, Phoebe ve Endymion vb. hikayelerde oetaya çıkar.

nın ölüm merkezli bir parodisi anlamında kullanılır. Fakat şu an *axis mundi* imgeleminin –diğer üç imgelemde olduğu gibi– hem yaratıcı hem de yıkıcı yönleri olan bir alanını araştırıyoruz. Edebiyatta hem kötü hem de uğursuz aşağı dünyadan çıkış ve bu dünyaya iniş temaları mevcuttur; bu iniş ve çıkışı ifade etmek için "şeytani" kelimesini kullanabiliriz. Bunun yanı sıra edebiyatta bir de yaratıcı bir iniş ve çıkış görülür. Bunu ifade etmek için ise "titanik" kelimesini kullanacağım. Titanik imgelemi bizi bir önceki bölümde irdelediğimiz imgelemin aşağı derinliklerine yapılan inişe ve geri dönüşe götürür ve insan bilgeliği ve gücünün temellerine indirir.

Daha önce işaret ettiğimiz gibi, Kitab-ı Mukaddes kahramansı, trajik ve titanik imgelere karşı olumlu bir tavır sergilemez. Titanik olanın şeytani olanla özdeşleştirilmesi geleneğinin temel nedeni de Kitab-ı Mukaddes'in kültürümüzdeki egemenliğidir. Genel olarak bakıldığında, Sokrates'in daimonu ile Hıristiyan koruyucu meleği arasında ya da Wordsworth'un tabiattaki "büyük ve güçlü" formlardan bahsederken[3] hissettiği şeyle bir Yunanlı'nın Dionysus ya da Artemis'i düşündüğünde hissettiği şey arasında önemli bir zıtlığın olduğunu söylemek mümkün değildir. Hatta Mısır'ı ve Babil'i dünya imparatorluğuna kadar yükselten titanik güçlerin bile Eski Ahit peygamberlerince büyük bir saygıyla karşılandığı açıktır.

Eksensel araştırmalarımızın her biri bir tanrı ya da bilgilendirici bir mevcudiyetle ilişkilendirilebilir. Beşinci Bölüm'de ana hatlarını çizdiğimiz yüksek hikmet merdiveninin yönetici ilahı kibirli Hermes; üstün sevgi merdivenininki Eros, aşağı sevginin (yani doğurganlığın) iniş ve geri dönüş temasınınki de Adonis'tir. Aşağı hikmetin şimdiki kahramanı bazı anlatımlarda insanı yaratan ve tanrıları hiçe sayan, kurban etme kültünü ortadan kaldırıp (ya da saçmalığa indirgeyip) insana kendi medeniyetini kurma imkanı veren ateşi getiren Promete'dir. Geleneksel olarak Tanrı insanı yaratır ve Tanrı'nın Kelimesi ete ve

---

3 Wordsworth, *Prelude*, I. Kitap, s. 398 (1850 baskısı).

kemiğe bürünür; Prometeci bir bağlamda ise insan kendi tanrılarını yaratır ve insanın eti ve kemiği kelimeye dönüşür. İnsanın kelimeye dönüşmesi insan bedeninin ya da yaratılan bedenlerin bilinçlenmeleri demektir. Böyle bir Promete, edebiyatta Lucretius'tan beri ara sıra ortaya çıkan, var olasalar bile insan hayatıyla ilgilenmeyen yabancı varlıklar oldukları gerekçesiyle tanrıları umursamayan bir tavrın öncüsüdür. Goethe'nin Promete üzerine yazdığı şiirinde, Promete insanları, tıpkı kendisinin yaptığı gibi, üzülmeleri ve mutlu olmaları için, dahası kendisi gibi tanrıları umursamamaları için kendi imajında şekillendirdiğini söyler:

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen and zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!*

Ancak elimizdeki bilinen en meşhur Promete resminde kötü niyetli gök-tanrısının işkence ettiği çarmıha gerilmiş bir titan yer alır. Bir diğer ifadeyle bu tıpkı İsa'nın Çilesindeki gibi trajik bir şahsiyettir. Kitab-ı Mukaddes hayattan daha büyük bir kahraman anlayışını reddeder ve bizim trajedi diye adlandırdığımız bir kahramanın çabalarının sadece kahramanın büyüklüğüne rağmen değil de genellikle kahramanın büyüklüğünden dolayı yıkımla karşılaşabildiği imgelem boyutunu büyük ölçüde görmezden gelir. Trajik kahraman, tanrıların ahlaki erdemliliği ve sadece insan tabiatındaki değil, fakat aynı zamanda ilahi tabiattaki uzlaşmaz çelişkiler hakkında da pek çok rahatsız edici soruyu gündeme getirir. Diğer yandan Yunan trajedileri Dionysus kültünün bir parçası idi. Ölüm ve parçalanma çilesiyle Dionysus titanik yaratıcı enerji olarak adlandırdığımız şeyin ardındaki Prometeci gücün bir başka şeklidir.

---

* Oturuyorum burada, insanlar yapıyorum / Kendi suretim üzre, / Bir cins ki benimle aynı / Acı çeken, ağlayan / Sevinen ve zevk alan / Ve benim gibi / Seni saymayan!

Nietzsche'deki ana karakter Dionysus'tan ziyade Prome-te'dir. Nietzsche'deki bu figür kendi kendini aşan bir üstün insan, kahramansı ve aristokratik gururu yücelten bir "efendi ahlakı"dır (*Herrenmoral*). Nihayetinde şair, "İblis" olarak gördüğü Dionysus ile kendisini özdeşleştirecektir. Nietzsche'nin Dionysius figürüyle olan bu ilgisi erken dönem eseri *Tragedyanın Doğuşu*'nda ortaya çıkar. Yeats de pagan ve Dionysus ideallerle Hıristiyan ideallerini karşılaştırır. Bu karşılaştırmayı yaparken birinci grup idealler yönündeki tercihlerini de belirtir. Bu nedenle Yeats'in Nietzsche'ye oranla daha az Hıristiyan karşıtı olduğu söylenebilir. Nitekim Yeats Hıristiyan bir kilisenin arka bahçesinde gömülüdür.

Nietzsche ise sürekli bir şekilde ölen Dionysus'un hayat doğrulayıcı bir karakter olduğuna, Yeniden Dirilen Mesih'in ise hayatı reddedici bir karakter olduğuna inanmış ya da inanmaya çalışmış olabilir. Ancak bu tavrı Nietzsche'yi, Yeni Ahit'te (Selaniklilere Mektup II 2:4) "ve Allah'ın mabedinde oturup kendisinin Allah olduğunu göstermek suretiyle..." şeklinde tanımlanan bir "iblis" (anti-christ) yapmaz. Bu karakter Kutsalların Kutsalını (Matta 24:15) kirleten heykelleri ya da diğer putperest unsurları kendisinin tanrı olduğunu iddia eden bir tür şeytani Narsisus'la birleştirir. Böyle bir karakterin Nietzsche ile alakası yoktur ancak Hitler'le ve biraz sonra göreceğimiz Conrad'ın *Heart of Darkness* adlı eserindeki Hitler'in bilim kurgusal prototipi Kurtz ile çok alakası vardır.

Blake daha önce *The Marriage of Heaven and Hell* adlı eserinde, "akla boyun eğen pasif" olarak tanımladığı iyiyi "enerjiden türeyen aktif" şeklinde tanımladığı kötüyle karşılaştırdığı ve bunu açıklayacağı "Bible of hell" adlı bir eser yazacağına söz verdiği çalışmasında farklı bir tür İblisin ana hatlarını çizer. Daha sonraki *Everlasting Gospel* adlı çalışmasında "dürüst, muzaffer bir gururla" hareket eden gerçek İsa ile pasiflikle ve vasatlıkla uyuşan hakiki İblis olan "sürüngen İsa"'yı karşılaştırır. Blake'in bu karşılaştırmasında Nietzsche'nin İsa ile ilişkilendirilen "efendi ahlakı" önerisi arasında paralellikler vardır. An-

cak Blake geleneksel ahlaka karşı isyan etmenin hakiki kötülükten çok farklı olduğunun ve kendisinin asıl eleştirdiği şeyin otantik Hıristiyan miti olmayıp, Kierkegaard'ın "Hıristiyanlık Alemi" diye adlandırdığı Hıristiyan mitinin kurumsal bozuluşu olduğunun iyice farkında idi.

Promete ile Dionysus'un trajik karakterler olduğu gerçeği trajedi ile bağlantılı bütün çelişkili yönleri gözler önüne serer. Bunlardan bizi burada ilgilendireni önceki bölümde tartışılan tabiattaki ikilik, Wordsworth'un tabiatı ile de Sade'nin tabiatı arasındaki tezattır. Titanik ile şeytaniyi birbirine bağlayan da işte bu ikiliktir. Bir kedi, ısındığında ve karnı iyice doyurulduğunda bunu bilir; eğer bu özelliklere insan bilincini de ilave edersek Wordsworth'çu tabiat görüşünün temellerini elde etmiş oluruz. Bir samur vahşi ve yırtıcı bir hayvandır; eğer samurun yırtıcılığına insan bilincini eklersek kötü yüreklilik ve eziyet etmekten duyulan sadist zevk duygusuna ulaşırız. Bu akıl ile tabiatın tamamıyle şeytani bir seviyede birleşmesidir. Gulliver'in Houyhnhnm efendisi bu birleşmeyi şöyle açıklar:

> Ülkesinin Yaho'larından nefret etmesine rağmen, iğrenç niteliklerinden dolayı onları bir avcı kuşun zalimliğini ayıpladığından daha fazla ayıplamadı... fakat akıllı gibi davranan bir yaratık böylesine iğrençlikleri yapabildiğinde, bu yeteneğin yıkımının zulmün kendisinden daha kötü olabilmesi ihtimalinden ödü koptu. Bu nedenle, bizlerin akıl yerine sadece tabii ahlaksızlığımızı artıracak yerinde bazı sıfatlara sahip oluşumuzdan emindi.

Kral Lear'da insani zaafları ne olursa olsun Lear'ın kral olarak varoluşu, Shakespeare'in seyircisine göre, otorite ile sadakatin işleyen erdemler olduğu bir "doğal" toplum anlayışını teyit eder. Lear'ın tahtan indirilmesi ile aşağı seviyeli bir tabiat, yiyicilerin lider olduğu ve sadece liderlerin kendi faydaları adına kurulmuş bir doğal toplum parodisi ortaya çıkar. Büyük bir hayvanlar sürüsünün imgeleme dahil edilişi ve hayvan dünyasının insan yaşamının tamamıyla insani ol-

mayan bir şeye dönüşerek bozuluşunu sembolize ettiği duygusu, Gloucester'ın perdelenmesi manzarasının gösterdiği gibi, herhangi bir hayvanın gidebileceğinden çok daha derinlere inen şeytani bir inişe işaret eder. Albany bu durumu şöyle ifade eder:

> İnsanlık mecburen kendisinden avlanmak zorundadır
> Tıpkı derinliğin canavarları gibi (IV, ii, 52-53)

Şeytani dünyalarda kasıtlı ve istemdışı eylemler tuhaf bir şekilde birleşir. Ducan öldürülür öldürülmez *Macbeth*'in kendisini güvende hissetmek için, kendini daha çok insan öldüren bir kötülük çarkı üzerinde buluşu bu durumun güzel bir örneğidir.

Macbeth'le birlikte şeytani inişten şeytani çıkışa geçeriz. Diğer bir ifadeyle bu kötüyü üstün sosyal güç pozisyonuna yerleştirme anlamında istibdat rejimine geçiştir. Tahmin edebileceğimiz gibi, yirminci yüzyıl yazarları bu temayla derinden ilgilendiler. Örneğin Conrad neredeyse bütün temel eserlerinde bu tema üzerinde çalıştı. Onun *Heart of Darkness* çalışmasındaki Kurtz karakteri özellikle göze çarpan bir örnektir. Kurtz yirminci yüzyılı belki de tarihin en korkunç yüzyılına çeviren bütün zorba karakterlerin prototipidir.

Zorba hükümdar gücünü sosyal histerilerden alır. Ona insan üstü kötü bir güçten gelen sahiplik duygusunu kazandıran da sosyal histerilerden aldığı bu güçtür. Conrad'ın Kurtz'u etrafındaki "bütün barbarları yok etmek" ister, ancak bunu yaparken uyguladığı metodun sapkın bir normalleşme yolu oluşunu, kendisinin merkezi olduğu karanlığı içselleştirmesi anlamına geldiğini fark edemez. Karanlık siyah insanlardan oluşan bir toplum değil, fakat bu toplumun beyaz dünyanın "kötü ve aç gözlü hayaletleri" ile bir nevi fildişi tacirliğine benzeyen, kurbanlarıyla birlikte kendisini de adileştiren bir zorba diktatörlük rejimiyle kaynaşmasıdır. Kurtz geniş ve debdebeli projeler üreterek ve fanatik bağlılığı cazip hale getirmek suretiyle kendi durumunda kaçınılmaz olan

bir paranoya da geliştirir (hayranlarından biri Kurtz'un aşırıcı bir parti olduğu müddetçe iyi bir siyasi parti lideri olabileceğine işaret eder). Böyle bir adamın tıpkı *1984*'teki Büyük Erkek Kardeş gibi sanki ölüme karşı dokunulmazlığı vardır. Öldüğünde de bu gerçek bir tahkir duygusuyla duyurulur.

Güdülenmiş kötülüğü bir dereceye kadar anlayabiliriz ancak güdüsüz kötülükte olağanüstü bir gizem söz konusudur. Iago'ya kendisine güvenen ve asla herhangi bir zararı dokunmamış olan Othello ile Desdemona'nın hayatlarını ve mutluluklarını bile bile niçin yıktığı sorulduğunda, verdiği yanıt sadece inatçı bir sessizlik olur. Bir defa kendisi dahi sorunun cevabını bilmez. Kendi kendisine konuştuğu bir anda Iago'nun, Othello'nun Emillia ile kendisini boynuzlayabileceğini ileri sürdüğü doğrudur ancak buna kendisi bile inanmaz. Aslında yaptığı şey sadece seyircilerin zihnini Othello aleyhine zehirlemeye çalışmaktadır. Daha yaratıcı caniler bazen, kendini bilme noksanlığına işaret eden bir yanılsamada hapsedilmişlik duygusu verirler. Webster'ın *Duchess of Malfi* eserinin sonunda Bosola'ya, Antonio'nun nasıl öldüğü sorulduğunda şöyle cevaplar:

> Bir sis içinde: nasıl olduğunu bilmiyorum:
> Böyle bir hatayı görürdüm
> Çoğunlukla bir oyunda.

İzleyicilerinin şeytanlar hakkındaki inançları ne olursa olsun, Shakespeare ya da Webster adına kullandıkları cani karakterler için şeytani esinlenme önerilerinde bulunmak dramatik bir sorumluluktan kaçma anlamına gelirdi. Hıristiyanlık dünya İagosunu açıklamak için ileri sürdüğü "kayıp ruh" metaforundan daha iyi bir fikir ortaya atmamıştır. Buna göre, bu türdeki insanlar insanlık için hayati olan bir unsurdan yoksundur ve bunun dışında konu hakkında söylenebilecek bir şey de yokdur.

Bununla birlikte modern dehşet –*Angst*– kavramı kötülük kavramına en azından bir ad koyar. Kierkegaard *The Concept*

of Dread adlı kitabında şeytaniyi "iyinin dehşeti" şeklinde tanımlar ve ona göre iyi, kendisinin ahlaki ya da yapıcı özgürlük diye adlandırdığı şeyle bağlantılıdır. Bu tür bir özgürlük anlayışında, özgürlük ile zorunluluk arasındaki tezat kaybolur. Örneğin yaratıcı bir sanatçı için yapmak istediği şeyle yapmak zorunda olduğu şey aynı şeylerdir. Ancak kitap cennetteki Adem'in zorunluluktan ayrılmış soyut bir özgürlük durumunda olduğunu ileri sürer ve böyle bir durumda insanın özgürlüğü ile yapabileceği yegane eylem özgürlüğünü fırlatıp atmaktır. Gide'nin *acte gratuit* kavramı soyut özgürlük paradoksuna bir başka yaklaşım sunar.[4] Buna göre bu durumda olan ya da olduğunu düşünen herhangi bir insan atmosfer basıncından mahrum bırakılmış bir adam gibidir. Dostoyevski'nin *Dream of a Ridiculous Person* kitabı Kierkegaard'ın argümanına paralellik arz eder. Romancı durumun keyfiyetini açıklayan bir benzetme yaparak cennete ait bir durumla karşı karşıya gelen bir kimsenin ancak yılanın rolünü üstlenebileceğini, yani cennette olan şeyleri yok edebileceğini söyler. Aldous Huxley'in *Ada* (*Island*) eseri de çok açık olmamakla beraber benzer bir vurguda bulunur.

Trajedide titanik ve şeytani olan unsurlar kendi kendini yok edici ya da sosyallik düşmanı bir dürtü bağlamında ortaya çıkar. Bu bağlam Yunan trajedisinde *hybris* kelimesi ile ifade edilen bir türdür. Ahlaki bir kusur olmayıp, ihtiyatlı ya da ölçülü bir eylemin mümkün olmadığı uyumsuz bir durum olan "kusur"un –*hamartia*– bir sonucu olan *hybris* hem şuurlu hem de mekanik aşırı eylem demektir. İntibaksızlığın nedeni çoğunlukla sadece kahramanlığın mevcudiyetidir; çünkü kahramanlık içinde bulunduğu duruma sığamayacak ölçüde büyüktür. Trajik eyleme verilen ilk tepki baş karaktere sempati duymak ya da onu kınamak değil, eylemdeki kaçınılmazlığın kabuludür. Her ne kadar birbirleriyle yakından alakalı olsalar ve çoğunlukla karıştırılsalar da kaçınılmazlık duygusu ile kadercilik duygusu aynı şeyler değildir. Bunun-

4 Özellikle bkz. Gide, *Les Caves du Vatican*.

la birlikte Kitab-ı Mukaddes'i trajik temalardan uzak tutmaya yardım eden şey kadercilikle olan bu gizli bağlantıdır. Nitekim Eyüp Kitabı'nda dahi trajik eylem Şeytanı, bir tür ilahi iradeyi saptırıcı yanan bir asa olarak kullanır.

Romantik dönemde bu trajik vizyon farklı ancak ilişkili bir temaya uyarlanır. Nitekim Eski Ahit'te Kabil, İsmail, Esav, Saul gibi potansiyel olarak trajik bir grup karakter vardır (BŞ 277, CG 181). Bu kişiler ilahi bir mirasın kendilerine geçmesi ilahi takdirle belirlenmiş olmasına rağmen, çoğunlukla gizemli ya da anlaşılmaz bir nedenden dolayı bu hakları kendilerinden küçük olan kardeşlerine geçirilen trajik karakterlerdir. Romantik edebiyatta bu türden şahsiyetlere karşı yenilenmiş bir sempati duygusu ile karşılaşırız. Bunun örnekleri ise Byron'un *Cain* adlı eseri ile *Moby Dick*'te hikayeyi anlatan İsmail'dir. Ancak sözkonusu tip Victorya dönemi edebiyatında oldukça yaygın olarak kullanılır ve tipin Kitab-ı Mukaddes'le açık bağlantıları da bulunmaz. Bu dönem edebiyatında "kayıp varis" planı standart bir uygulamadır; hikaye miras hakkını talep etmek için geri dönen meşru varisle alakalıdır.

Yitik Cennet'in beşinci kitabında Baba Tanrı'nın Lucifer'in hakkını yeni doğan Mesih'e aktardığını görürüz. Doğal olarak bu hikaye Kitab-ı Mukaddes'te yer almaz ancak hikaye işaret edegeldiğimiz Kitab-ı Mukaddes mit modeline oldukça uyar. Romantisizm akımı Lusifer'i kahraman ve sempatik bir karaktere, hatta hakiki bir Tanrı'ya çeviren bir şeytanperestlik (*diabolism*) eğilimi taşır. Mario Praz'ın *Romantic Agony* eserinde bunun pek çok örnekleri bulunabilir. Eser, iyi ve kötünün tersine çevrilmesi gibi de Sade'ye ait pek çok yardımcı eğilimler kullanır. Burada genellikle Hıristiyanlığın otoriter gök-tanrısına karşı bir duygu vardır. Bu duygu gök-tanrının talep ettiği ahlakiliği insanlığı kendi temel yaratıcı enerjilerinden mahrum bıraktığı gerekçesiyle reddeden ve insan tabiatını kötü yanlarıyla birlikte içselleştiren bir karakteri idealleştirir.

Romantik dönemdeki bazı yarı Kitab-ı Mukaddes titanizmi yok olan aristokrasiye duyulan nostaljiden kaynaklanır

fakat bunun ötesinde bazı unsurlar da vardır. Tekvin Kitabındaki devlerin aslı ile ilgili daha sonra Hanoku Kitabında genişletilen hikayeye geri dönelim. Charlotte Brontë'nin *Shirley* adlı eserinin ironik bir şekilde "The Blue-Stocking" diye adlandırılan bölümünde, bu hikayenin hep aynı şekilde şeytani okunmasına karşı cesur bir direniş vardır. Bu bölüm Shirley tarafından bir Fransızca alıştırması olarak maksatlı yazılan bir makalesini içerir. Makale melek ve kadının karşılaşmasına deha ile insanlığın karşılaşması olarak bakar. Bir diğer ifadeyle bu karşılaşma insanın, özellikle de kadının, bir titanik tinselleştirmesidir.

Shirley daha önce Milton'un *Yitik Cennet*'indeki Havva'dan yavan, can sıkıcı bir karakter olarak bahsetmiş, insan ırkının gerçek annesinin saygıyla karışık bir korku duygusu uyandıran bir tanrıça şahsiyetinde, daha çok geleneksel Lilith karakteri gibi olması gerektiğini iddia etmişti. Genellikle Shirley'in karakterinin kısmen Emily Brontë'nin karakterini model aldığı düşünülür, ancak Shirley kendi prototipinden daha fazla paraya ve daha yüksek bir sosyal konuma sahiptir, bu nedenle de günlük konuşmalarda aklındakileri ortaya dökmeyi daha kolay başarır. Byron'un *Heaven and Earth* adlı eseri de aynı Tekvin pasajıyla ilgilenir ancak (Byron'a ait olması hasebiyle) hiçbir feminist eğilim içermez. Charlotte Brontë şuur seviyesi ne olursa olsun, kadın şeklindeki "adam"ın kendi (kadın) ilahi tabiatıyla yeniden birleştirildiği hikayesinde Hanoku hikayesini tamamıyla ters yüz ederek yeniden yapılandırmıştır. Hanoku hikayesinde ve bu hikayenin klasik benzerlerinde dişi eşin bastırılması zaman çarkının, çarkın kendi dışındaki bir hareketin değil, fakat kendi iç dönüşünün bir işaretidir. Yeats'in kuş-kadın birliğini tarihî döngünün bir imgesi olarak kullanması da aynı şekildedir.

İniş temaları genellikle aynı kişide ya da gruptaki titanik ile şeytani arasındaki mücadeleye bağlıdır. *Moby Dick*'te Ahab'ın balinayı arayışı, çılgınca ve çoğunlukla adlandırıldığı şekliyle bir "saplantı çılgınlığı" olarak tanımlanır; hatta

mürettabatını ve gemisini bu uğurda kurban edişi nedeniyle de kötü olarak görülebilir ancak buradaki asıl amaç kötülük ya da intikam değildir. Mürettebattan birinin söylediği gibi balina yalnızca "dilsiz bir hayvan"dır ve eğer balina kötü niyetle Ahab'ı öldürmeye kararlı olsaydı bile, böyle bir tavır ölüm pahasına bile olsa bir balinayı avlarken tamamen anlaşılabilirdi. Ahab'ın takıldığı şey herhangi bir balinadan çok daha derinlerdeki bir gerçeklik boyutu, insan ruhundaki normal hiçbir şeyin doğrudan yüzleşemeyeceği ahlaksız ve yabancılaştırıcı bir dünyadır.

Araştırmanın amacı Moby Dick'i öldürmektir ancak kötülük alametleri üst üste yığılmaya başladığında Ahab'ı gerçekte yönlendiren şeyin Conrad'ın yıkıcı unsur olarak adlandırdığı şeyle özdeşleşme arzusu olduğu ortaya çıkar (ona uyum göstermek değil). Melville, Ahab'ın akbabanın kendisinden beslendiği bir "Promete"ye dönüştüğünü söyler. Eksen imgesi son birkaç sayfanın tehlikeli girdabı ya da iniş döngüsünde ve belki de Ahab'ın mürettebatından birinin yaptığı "şiş dünyanın ortasından gevşiyor gibi" vurgusunda ortaya çıkar. Fakat iniş tamamıyla şeytani ya da sadece yıkıcı değildir. mektedir. Her ne kadar hikmet elde etme arayışı ölümcül olabilse de, bu da diğer yaratıcı inişler gibi kısmen bir hikmet arayışıdır. Kitabın sonunda Ahab'la siyahi küçük bir kabin görevlisi olan Pip arasında Lear ve aptal arasındaki ilişkiyi hatırlatan bir ilişki gelişir. Pip uzun bir süre denizde yüzmeye terk edilmiştir, bu da onun aklını kaybetmesine neden olur. Pip hakkında "canlı canlı harikulade derinliklere çekildiği, bu derinliklerde ilkel dünyanın eğrilmemiş tuhaf şekillerinin öne ve geriye akıp gittiği... ve hasis-denizadamı Hikmetin saklı hazine yığınlarının ona açıklandığı" söylenir.

Moby Dick Kitab-ı Mukaddes'in Levyatan sembolizminin modern edebiyata uyarlanması konusunda modern edebiyatın gidebildiği en uç noktayı temsil eder. Levyatan Mısır'ı ve Babil'i muhteşemliğe yücelten ve daha sonra onları hiçliğe yuvarlayan titanik-şeytani bir güçtür. Levyatan hem yarattık-

larının dışında Tanrı'nın bir düşmanıdır ve hem de özellikle Eyüp Kitabı'ndaki gibi yarattığı yaratıklar içinde bir yaratıktır ve aslında Tanrı Levyatan'la gurur duymaktadır. Eyüp'e Levyatan'ın Tanrı'nın metotlarının mutlak bir gizemi olduğu bildirilir. Levyatan "bütün gurur oğulları üzerinde o kıraldır" (Eyüp 41:34), şeytan ise onun bir aletinden başka bir şey değildir. Bu gücün neye benzediği ona nasıl yaklaşıldığına bağlıdır. Conrad'ın Kurtz'u Levyatan'a iblis psikozu ile yaklaşır ki bu akla hayale sığmayan bir dehşettir; ancak Levyatan insanın faydalanabileceği bir enerji kaynağı da olabilir. Doğal olarak bunu denerken göz önünde bulundurulması gereken riskler de vardır. Rimbaud'un muhteşem *lettre du voyant*'ında bu risklerden "bütün duyguların altüst olması" diye bahsedilir. Bu durum, *poéte maudit* ifadesinde Verlaine'in Ahab gibi dua ettikleri güçlere en doğru ibadet etme şeklinin meydan okumak olduğunu hisseden şairlerin tavrı olarak belirtilen titanik ile şeytani arasındaki yakın ilişkiye işaret eder.

"Crimen Amoris" adlı şiirinde Rimbaud'a olan güçlü benzerliğiyle, yedi ölümcül günaha bulaşmış bir grup şeytanın arasından, Lusifer'inkine benzer bir haykırışla kendisinin Tanrı gibi olacağını ("O je serai celui-lá sera Dieu!") söyleyerek ortaya çıkan bir şairi tasvir eden de yine Verlaine'dir. Şair, iyi ve kötü karşıtlığını aşacak ve cehennemi bir meşale ile yakıp kül edecek Mesih ile Şeytanın sevgide birleşmeleri teklifinde bulunur. Şair, sevgisi gök-tanrısının onayladığı türden bir sevgi olmadığı için göktanrı tarafından yok edilir. Bu bize Rimbaud'un şiirini yazarkenki, hakiki bir *poéte maudit*'e göre günahsızlık makamının bir yenilenme makamı oluşunu fark etmesindeki tavrının diğer yanını gösterir. Ancak Rimbaud onu terketmek ve nihayetinde şiirlerinin hepsini reddetmek suretiyle Verlaine'in "season in hell"inden kaçar ve belki de hayatının sonunda Verlaine vizyonunun mazoşizmine gelir.

Gérard de Nerval'in *Aurélia* adlı eserinde Rimbaud'un çabaladığından daha mükemmel bir akıl bozukluğu tasvir edilir. Kitabın ilk kısmında rüya ve fantaziler yoluyla görülen,

aynı anda hem aydınlatıcı hem de yıkıcı olan ilksel kuvvetler dünyasına inen bir zihnin neredeyse kliniksel bir anlatımı konu edilir. Eserin çoğu daha evvel göz attığımız çift, atalar kolu ve gömülü medeniyetlerin katmanları (*couches*) konularını kapsar. İkinci ve belki de hasta olduğu daha bariz bölümde, daha fazla bir imgelem karışıklığı söz konusudur; ancak yine de hem rüya görmekte olan ve hem de uyanık dünyaya belirli bir işlev kazandıracak bir tür fiziksel hikmet ve enerji kaynağına nüfuz etme adına kararlı bir çaba da mevcuttur.

De Nerval, *Aurélia*'nın başlangıcında Dante'nin yanında Swedenborg'u ve Apuleius'u da içeren seleflerine hayalde rücu eder. Sıradan bilincin orta dünyasının altında bir cehennem ve üstünde bir cennet olduğunu varsayan hipnagojik (uykuya yol açan) vizyonları ile Swedenborg 1750-1850 arasındaki dönem edebiyatında çok etkili olmuştur. Swedenborg, bu vizyonlarına rağmen incelediği şeytani güçler tarafından ele geçirilmemiş, kurduğu vizyona dışardan bakan bir gözlemci olarak kalabilmeyi başarabilmiştir. Apuleius, bir eşeğe dönüşümle sembolize edilen, aşağı bir varlık seviyesine inişten bahseder. Eşeğe dönüşen hikayenin anlatıcısı bu durumdan kurtulur, daha doğrusu de Nerval'de de ortaya çıkan tanrıça İsis tarafından kurtarılır. Apuleius'taki Cupid ve Psyche hikayesi, sadece hikayeye ilave edilmiş bir bölüm değil, aşk ile ruh arasındaki gerçek ilişkinin karşılığı olan bir vizyondur. Bu ilişki hikayenin anlatımcısını, eşeğin azap çektiği zulüm cehennemine iten kötü bir büyünün mahvettiği bir ilişkidir.

Eğer Dante'nin *Cehennem*'i tek başına bir eser olsa idi eseri çözmemiz zor olurdu. Bu eseri anlamlandırmamızda anahtar çalışma, şairin doğal olarak cehennemde bulunmayan, ancak belki de *Araf*'ın sonunda Lucia ve Matelda'nın önünde giden Beatrice karakterine yoğunlaşan *Vita Nuova* adlı çalışmasıdır. Aynı şekilde *Aurélia*'ya anahtar çalışma da kırsal yaşamı tasvir eden harikulade kısa şiir, bir sonraki tecrübe şarkısından önce gelen masumiyet şarkısı *Sylvie*'dir. *Sylvie*'de erkek ve di-

şi unsurlar cinsellik öncesi erkek kardeş-kız kardeş temelinde sabitlenir; *Aurélia*'da yargılayıcı ve onaylamayan bir rolde ortaya çıkan dişi karakterlerin ekstrüzyonu inişi anlatımcı açısından çok yıkıcı hale getirir. *Sylvie* Apuleius'a ve "fildişi kule" (Neşideler Neşidesi 7:4) deyimine bir atıfla başlar. "Fildişi kule" deyimi elinizdeki kitapta çıkan vizyona bir sembol olarak kullanılmaktadır, bu deyimin dönüşmüş olduğu genel ve aptalca anlamdan çok uzaklaştırılmış bir kullanımdır.

De Nerval'e yakın bir tema ruhtaki daha gizemli alanların bilince açıklayabileceği bir hikmeti arayış temasıdır. Odin'in uğruna bir göz kaybettiği yeraltı hikmetinin ne olduğunu bilmiyoruz ancak Keats'ın Endymion'una denizin dibinde verilen talimatı ve Poe'nun Arthur Gordon Pym'inin dünyanın dibinde bulduğu (yani Güney Kutbu) şifreyi okuyabiliriz. İçsel arayışlar kuşkusuz bütün şeytani tehlikelere maruzdur. Bu türden arayışlar kişiyi James Thomson'un *City of Dreadful Night*'ının cehennemine ya da Browning'in "Childe Roland" şiirinin karanlık kulesine çekebilirler ancak böyle bir yolculuk yapmak da zorunlu gibidir.

George Macdonald'ın *Phantastes*'i de içsel bir arayış hakkındadır: Eserdeki kahramanın ismi Anodos'tur, ancak onun macerası aslında bir post-Freudçu bir okurun hemen farkına varacağı üzere, Ödipus'a ait bir durum, bir iniş macerası yani bir *kathodos*'dur. Hikayede erkek kahraman kadın kahramanın mülkiyetini bir baba-vekile devreder. Bilinçaltının çocukluk tecrübelerinin yapısını şekillendirmekte hayati öneme sahip olduğu göz önüne alındığında, *Phantastes* ya da *Aurélia*'nın ikinci kısmındaki gibi iniş anlatımlarında, çocuksu unsurlar bulmak hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Fakat bu çocuk, inişin gerçek amacı olan hikmet ve enerji yanilenmesi için yapılan araştırmayı engelleme ve bunların yerine ailevi izdüşümlere yenilenmiş bir bağımlılığı yerleştirme eğilimindedir.

Kehanetlerin, kötülük belirtilerinin ya da gelecek felaketi önceden haber veren bir tür karakter kullanımı, trajedilerde ve bu iniş anlatımlarının pek çoğunda en sık kullanılan tea-

müllerden biridir. Kötü de olsa, uğursuz unsur, insan ilgisine iştirak eden bir şeylerin varlığına işaret eder. Belli ki insan kendisine yöneltilen bir tür anlamlılık duygusu olmaksızın yaşayamaz. Eğer dünyanın kendisi için yaratıldığı ya da düzenlendiği duygusu bir şekilde iflas ederse, bu durumda insan kendisinin özel olarak lanetlendiği, yaratıkların içinde bir günah keçisi olduğu inancına kapılacaktır. İnsanı duvara tırmanmaya zorlayan duygu kendisinin dışında mevcudiyetinin farkına varacak hiçbir şey olmadığı duygusudur –insanı bu paronayasını doğrulayacak bir şeyler aramak için *axis mundi* merdivenine tırmanmaya iten de bu duygudur.

Şimdiye kadar temelde ferdî ruha yapılan bir inişten, ölümün kendisi gibi tek başına yapılması gereken bir araştırmadan bahsettik. Bu tür imgelemi tamamıyla anlaşılır kılabilmek için daha radikal bir yaratıcı inişi daha irdelemeliyiz.

Tanrı dünyayı neden yarattı? Bu sorunun ortodoks cevabı Tanrı'nın dünyayı "yoktan" (*ex nihilio*) yarattığı şeklindedir. Verilen cevapta hiçbir şeyin Tanrı ile birlikte sonsuz olmadığı sonucu da gizli olarak ima edilir. Milton *De Doctrina Christiana* adlı eserinde, bu formülde bir şeylerin yanlış olduğunu, çünkü hiçbir şeyin ve yokun ürününün yine yok olacağını ve yaradılışın Tanrı'dan (*de Deo*) olduğunu düşünmenin daha mantıklı olacağını söyleyerek formüle eder. Yaratış kavramının, insanların açıkça yoktan var edemeyeceği gerekçesiyle insani bir işlevden çıkarılan bir metafor olduğunu fark ettiğimizde *ex nihilio* doktrini daha da karmaşık bir hal alır.

Kelimenin İngilizce formunun arızi bir yönü olan "bir şey yok" anlamından ayrı olarak ilk olarak hiçbir şey kelimesinin çift anlamı ile karşı karşıya kalırız. Birincisi "herhangi bir şey değil" anlamı, diğeri "hiçbir şey diye adlandırılan bir şey" anlamı. İkinci anlamıyla hiçbir şey, var olmayanı olumsuz bir varoluştan ayırmak için normalde baş harfi büyük yazılır. Çünkü hiçbir şey diye adlandırılan bir şey nasıl adlandırılırsa adlandırılsın hâlâ bir mevcudiyettir. Bu nedenle eğer hiçbir şeyin Tanrı ile aynı anda sonsuz olduğunu söyler isek to-

tolojik olduğu kadar çok da zararsız bir önermede bulunmuş oluruz. Ancak eğer "Hiçbir şey (hiçlik, hiç olarak adlandırılan bir şey) Tanrı ile aynı anda sonsuzdur" dersek çok farklı bir vurguda bulunuyoruz demektir ki bu ifade pek çok insan için oldukça rahatsız edici bir ifadedir. Bergson'un "Varoluş Hiçliğin fethidir" cümlesinde Hiçliğin büyük H ile yazılması gerekir, aksi takdirde fetih diye bir şeyin olmadığı anlamı çıkar. "Korku hiçbir şey açığa vurmaz" ifadesi, korkunun çok önemli bir şey olmadığını anlatır; ancak Heidegger'in "Korku Hiçliği açığa çıkarır" cümlesi[5] ise yukarıdaki cümlenin tam tersini ifade eder ve korkuya temel bir önem atfeder. Bunu şu şekilde de ifade edebiliriz:

A. Korkulacak hiçbir şey yoktur.
B. Yanlış. Korkulması gereken Hiçlik vardır.

Hiçlik olan sıfırdan rakamların temeli olan sıfıra doğru bu değişim çeşitli felsefi ve edebî bağlamlarda kullanılmıştır. Bunun Hıristiyan ilahiyat geleneğindeki kullanımlarında, Tanrı kavramının temelde hiçlikle bağlantılı olduğunu, Tanrı mevcudiyetinin varlığın bütün şartlarının ve sıfatlarının kendisinden çıkarıldığı bir *Urgrund*'da ifşa olduğunu göstermek konusunda belki de en başarılı kimse Boehme'dir.[6] Boehme'nin yaratılış vizyonu, Hegel'in, hiçliği bir tür emici vakum gibi erim alanı içindeki her şeyi yokluğun içine çeken bir şey olarak geride bırakan yokluğun reddi ve Tanrı'yı hiçlikten sonsuz bir şeye dönüştürmek hakkındaki spekülasyonunu önceden bildirmektedir. Terkedilmiş hiçlik kötülüğün ilkesidir. Bu ilke Lusifer ya da ışığın düşmanına dönüşen meşale taşıyıcısı ile, ışık ya da Kelime kendisini serbest bıraktıktan sonra ise, Şeytan ile özdeşleştirilir. Bu anlaşılmaz gibi görünebilir ancak Boehme'nin kendisi de anlaşılması zor bir

5 Heidegger, "What is Metaphysics?", *Existence and Being*, ed. Werner Brock (1949), s. 336. Bergson için bkz. *Creative Evolution*, çev. Arthur Mitchell (1911), s. 275 vd.

6 Jacob Boehme, *Six Theosophic Points*, çev. John Rolleston Earle (1958). Özellikle Nicolas Berdyaev'in girişine bakınız.

teologdur. Burada temel nokta hiçlikle ilahi yaratılışın ilişkilendirilmesidir. Yeats Boehme'nin kurduğu bu ilişkiden büyülenmiştir. Nitekim *The Unicorn form the Stars* adlı oyununda ilişkinin can alıcı noktasını belirten "hiçliğin olduğu yerde Tanrı vardır" deyimiyle Boehme'ye atıfta bulunur.

Eliot'un "Burnt Norton"unda yazarın kendisinden etkilendiği kişi Boehme değil Aziz Yuhanna de la Kruz'dur. Ancak burada da ölümden ya da cehennemden çok daha derinlere, tamamıyla olumsuzluklarla tanımlanan, ancak Tanrı mevcudiyetinin hâlâ bulunabildiği bir dünyaya inmeye teşvik ediliriz. Henry James'in *The Beast in the Jungle* adlı eserinde bunun daha ironik bir çeşidi yer alır. Hikaye karşı konulamaz bir tecrübenin kendisini beklediği düşüncesine takılmış, başına hiçbir şey gelmemiş bir adam hakkındadır. Adamın takıntısı onun gerçekte başına gelen şeylerin önemini görmesine engel olur ve en sonunda, adam Hiçlik başına geldiğinde yok edilir.

Daha önce her olumlu ifadenin, sadece bir şeyi olumluyor oluşundan dolayı, kendisinin bir parçası olarak olumladığı ifadenin olumsuzunu da içerdiğini söyleyen Hegel'den bahsetmiştik. Tekrar olumsuzlanan bir olumsuz, olumluya dönüşür. Alışılageldiği gibi, olumsuzlamanın edebî karşılıkları dikkatli bir şekilde incelenmemiştir ancak hepsi incelenmek üzere beklemektedirler. Hiçlik hakkındaki hikayeler olarak mit, kurgu ya da fabl kelimelerinin sıradan kullanımları da söz konusudur. Theseus hayal etme kavramını gerçekte bulunmayan şeyleri görmek anlamında kullanır. Kurgu karakterlerinin var olmadıkları gerçeği bizi, daha evvel işaret edildiği gibi, fiziksel olarak hiçlik olanın manen gerçek oluşu ile ilgilenmeye mecbur bırakmaktadır. Hemen daima yokmuş gibi görünen boyutlarıyla birlikte zaman ve mekanın hiçliği de söz konusudur. Şu an itibariyle tüm bu fikirlere aşina olduğumuz söylenebilir.

Faust'un ikinci bölümünde,[7] Faust'un, Mephistopheles'in yardımı olmaksızın, kendi başına Truvalı Helen gibi nihaye-

---

7 *Faust*, II. Kısım, s. 6256. Bkz. Walter Arndt'ın tercümesi, ed. Cyrus Hamlin (1976), s. 358.

tinde Klasik Walpurgis Night'a doğru genişleyen derin mitsel arketipleri alıp getirmek için, "Analar"ın (*Mothers*) hükümranlığına inmesinin gerektiği anlatılır. Faust'un yolculuğu hakkında hiçbir ayrıntı verilmezken yolculuk hakkında kullanılan deyimler oldukça ilginçtir. Faust, onun Hiçlik'inde Hep'i bulmayı ummaktadır: "In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden." Burada "Hep" kelimesi ile hiçlik'i reddediş teması arasındaki yakın bağlantı göze çarpar. Goethe, Eckermann ile konuşmalarında, "Analar"ını esrarlı bir hava ile çevreleyerek anlatır ve belki de aslında Goethe'nin kendisi de ne hakkında konuşuyor olduğu konusunda hiçbir fikre sahip değildir. Almanca'da "Mütter" (Analar) ve "Mythe" (Mitler) kelimelerinin bir cinas oluşturduğuna dikkat çekilir ve belki de "Analar"ın dünyası da hiçlik hakkındaki hikayelerin, muhtevasız sözlü enerjinin bilincin hemen altındaki bir eşikte şekillendiği bir alemdir. Sahip oldukları bir ötekilik muhtevası olması ve insan kontrolünün çok ötesinde bulunan gizemli güç ve kudretlerin çağrılışı gözönüne alındığında, söz konusu muhtevasız sözlü enerjileri nesnel ve öznel dünyaların altında metaforik bir yapıya yerleştirmek yerinde olacaktır.

İnsan şair yoktan yaratmaz; şair daha önceden elde ettiği edebî tecrübelerinden yola çıkarak yaratır. Fakat şair adeta hiçliğe gözlerini dikerek bakar ve hem nesnel çevreyi hem de bir özne olarak kendisini yok sayar. Şair, Wallace Stevens'ın "kendisinden hiçbir şey" olmayan "Kardan Adam"a bakan ve hem "orada bulunmayan Hiçi ve hem de hiçliği" gören gözlemcisinin durumundadır. Aynı şekilde, tıpkı Donne'un bir küre üzerine dünya haritası çizen coğrafyacısı[8] gibi, "çabucak hiç olan şeyi her şey yapar" ya da en azından potansiyel olarak her şey'i yapar. "Nocturnal upon St. Lucy's Day" adlı çalışmasında simyaya ait bir bağlamda hiçliği reddetme temasını takdim eden de Donne'dir. "Ortadan kaldırmak" gibi kelimelerden büyülenen Mallarmé iniş şairlerinin girdiği

8 Donne, "A Valediction: Of Weeping".

bir hiçlik dünyasının başlıca şairlerinden biridir. Genellikle "sonnet in yx" diye adlandırılan meşhur şiir Dehşet ya da Angst (L'angoisse)'nin terk edilmiş bir odaya nasıl yerleştirdiğini tasvir eder. Oda terk edilmiştir çünkü odanın sahibi beraberinde "ce seul objet dont le Néant s'honore", elli şey aynı zamanda hiçbir şey demek olan bir "ptyx" alarak alt dünyaya ("Styx") gitmiştir.

Igitur'da ortaçağ romanlarının "tehlikeli şapel" imgesini hatırlatan, ataları tarafından beraberinde gece yarısı üfleyerek söndüreceği bir de mum alması emredilen ana karakter bir merdivenden iner, sonra zar atar (ya da belki de sadece sallar) ve "yıldızların külleri" diye tanımlanan atalarının küllerinin üzerine yatar. Çünkü yıldızlar Danteci bir inatla Mallarmé'de yinelenmeye devam etmektedir. *The Ancient Mariner*'de zar atılması Ölümde-Hayat'ın Ölüme olan zaferi eşlik eder; Mallarmé'de zar, Yeats'in deyimiyle seçenek ile şansın aynı şey olduğu bir dünyayı temsil eder.[9] Zar atmak, şansı ortadan kaldırmayan şansa inançtır ve kendi içinde özgür bir eylemdir ve bu nedenle bir şeyi, belki de her şeyi, tekrar varlık alemine çıkaracak bir yolculuğu olumsuzlama eylemi başlar. Mallarmé'nin "Igitur" kelimesi[10] ile Tekvin 2.3'ün Vulgat metni *igitur perfecti sunt coeli* arasında bir bağlantı olduğu ileri sürülür. Doğruluğu konusunda delil eksikliği nedeniyle şüpheler olsa da, bu oldukça nüfuz edici bir yorumdur. Çünkü Mallarmé kendi "Néant" dünyasının zıddıyla da ilgilenmiştir. Nitekim "atalarımız simyacılar" için ne "büyük kitap" ne kadar önemliyse, şair edebiyatta aynı öneme sahip olacak bütün bir sözlü evreni içeren belirleyici bir kitaptan bahseder. Biraz ileride simya metaforuna döneceğiz.

Almanca'da "Mütter" (Analar) ile "Mythe" (Mitler) kelimeleri arasında var sayılan bağlantıya geri dönersek, William Morris'in *Earthly Paradise* (Dünyevi Cennet) adlı eseri başlangıcından ve kurgusuna uzun süredir beni büyülemiştir. Bu

9 Yeats, *A Vision*, 15. Evre'nin altı.
10 Mallarmé, "Cazalis'e Mektup", 14 Mayıs 1867.

hikaye kolleksiyonunun nazımla yazılmış ön sözünde, iki grup gezginin kendilerini kralları ya da tanrıları yapmaya çalışan pek çok topluluğu ziyaret ettikten sonra Atlantik Okyanusu'nun ortasında, ıssız bir adada nasıl buluştuklarından behsedilir. Bu ıssız adada yılın her bir ayı için biri klasik diğeri kuzeye ait iki tane olmak kaydıyla kendi hikayelerini anlatmaya başlarlar. Bu macera öykülerinin anlatımında sergilenen şiir yeteneğinin seviyesi hakkında ne düşünülürse düşünülsün, hikayelere edebiyat eleştirisi teorisi için son derece önemli bir unsur bulunur.

Morris bir şair olarak bütün hayatı süresince edebiyattaki standart her bir hikayeyi ya tercüme etme ya da yeniden anlatma eğilimi göstermiştir. Büyük hikayelerin birbirlerini tamamlayan bir klasik-Kuzey hikaye anlatımını şekillendirici olduğu duygusu bize Goethe'yi ve *Faust*'un ikinci kısmının klasik sembolizminin birinci kısmındaki kuzeyli kurguyu tamamlama metodunu hatırlatır. Morris'in kurgusunda (Morris kendisini "boş günün başıboş şarkıcısı" olarak adlandırır) böylesine çok güçlü bir yazar için kendisi tuhaf bir şekilde amaçsız ve etkisiz gösteren daha çok rahat ve rüyamsı bir nitelik vardır. Fakat belki de burada iddia edilen şey insan yaratıcı zihninin dibinde, büyük anlatım şekillerinin henüz kullanılmamış büyük gizli güçleriyle birlikte ifşa edişini seyrediyor olduğumuzdur.

Morris burada her biri bir hikaye anlatarak hikayeler kümesine katkıda bulunan hikaye anlatıcıları aparatusunu kullanırken doğal olarak Chaucer ve diğer pek çok yazarı takip etmektedir. Kontrol edici bir zihnin iş başında olduğu bu tavır, mitin mitolojiye genişlediği duygusunu verir. Anlatılan hikaye bütünü saklı ve embriyo niteliğindeki sosyal bir bedenin karşılığıdır ve bir kültürel geleneğin anahatlarını şekillendirir. "Dünyevi Cennet" ismi de, yaşlı bir adamın ıssız bir adaya çekilişinden nisbeten daha pozitif bir şeyler önerir. Aslında isim yaratıcı bir çıkış yolculuğunun amacını belirtir.

Şu an itibariyle bu uyarlamamızın üç unsuru yani şeytani parodi, ideolojik uyarlama ve otantik mit epeyce belirginleşmiş olmalıdır. Uyarlamamızın şeytani parodisi hiçliğe iniş olup sadece ferdî bir hayatı ya da bütün bir toplumu kapsayabilir. İblis cehenneme inebilir, hatta onu yenilgiye uğratabilir, fakat beraberinde yeryüzüne getirdiği şey sadece bir cehennemdir. Uyarlamanın ideolojik uyarlaması ise, gücün daima ifsat edici olduğu ve insan toplumunda böylesine bozucu gücün yükselişi konusunda yapılacak hiçbir şeyin olmadığının farkına varılmasıdır. Kralların ilahi haklarının olduğu doktrininin savunucuları, eğer kral acımasız bir zalim ise, Tanrı'nın kurbanlarını bu kral aracılığıyla cezalandırdığını savunurlar. Hatta devrimci Milton'da bile, Mikail Adem'e zorbalığın kaçınılmaz olduğunu, çünkü zorbanın kurbanlarının kendilerine zorbalık yapanların olduğunu açıklar. Aşağı hikmete yaratıcı bir iniş, hakiki insan gücünün kaynaklarına iniştir ve oradan çıkış da bu bölümün kalan kısmında ilgileneceğimiz otantik mittir. Bu çıkışın ne kadar zor ve ne kadar kahramanca olduğu, edebiyatta en sık alıntı yapılan pasajlardan biri olan *Aeneid* VI'daki Sibyl tarafından anlatılır:

> Facilis descensus Averno
> Noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
> Sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
> Hoc opus, hic labor est. (126-9)*

Robert Frost'un şiirlerinden "West-Running Brook"ta, bütün çaylar doğuya doğru akarken tersine bir istikamette akmaya karar veren bir çayın yer aldığı bir dağ havzasında, bir erkek ile bir kadın konuşmacı arasında geçen diyaloğa yer verilir. Orijinalliğine rağmen, ters yönde akan çay da aslında diğer bütün çaylar gibi aşağıya, denize doğru akmaktadır. Fakat erkek konuşmacı aşağıya denize doğru olan çayın akıntısında akıntıyı durduran ve akıntıya karşı duran girdap gibi bir hareket fark eder. Burada imgelemin kendisinin bir resmi-

* Kolaydır Avernus'a doğru inmek, / Dis'in kapısı açık durur gece gündüz, / Fakat aynı yoldan geri çıkmak, / İşte zorluk buradadır.

ni görülür; bu tabiattan doğan ve buna rağmen kendi doğal gücüyle tabiata direnen insan bilincidir:

> Bizler tabiattaki bu nitelikteniz.
> Bizim çoğumuz budur.

Konuyu Frost'un, Eden bahçesinin nehirleri gibi dörde ayrılan çayının önerdiği yaratıcı çıkış temasını irdeleyerek bitirmek istiyoruz. Frost'un çayı arafi, teknolojik, eğitimsel ve ütopyacı şeklinde dört kola ayrılır. Bunlar Promete'nin dört ana boyutuna karşılık gelir. İnsanoğlunun eziyet çekmiş öncüsü, insana ateşi getiren kişi, ileriyi görme tanrısı (bu isminin geleneksel anlamıdır) ve insanlığın nihai yaratıcısı.

II

Konuya teknolojik imgelemle başlayalım. Tekvin 4. bölümde, Kabil'in soyu anlatımıyla başlamak üzere, bu imgelem Kitab-ı Mukaddes'te şaşılacak oranda yer almaktadır. Kabil bir çiftçiydi, ancak isminin anlamı zanaatkardır. Gördüğümüz kadarıyla Kabil'in soyundan gelenler, metalürji dahil hem kırsal hayat ve hem de şehir hayatına ilişkin yaşam şekillerini geliştiren koldur. Kitab-ı Mukaddes'in içindeki ve dışındaki teknolojik gelişmeler konusunda daima bir çelişki söz konusudur. Bunun nedeni kısmen teknolojik gelişmelerin büyük bir çoğunluğunun savaşlar vesilesiyle gerçekleşmiş olması ve bu gelişmelerin öldürücü silahlar geliştirmeyi ihtiva etmesinden dolayıdır. Milton, şeytanları cennetteki savaş esnasında barut ve silah icat eden varlıklar olarak takdim ettiğinde, aslında kendi zamanının iyi kurgulanmış bir temasını takip etmekteydi. Aynı yıkma ilkesi, icatların anası olarak zamanımızda da tekrar eder. Günümüzde dahi pek çok bilimsel gelişme önem bakımından askerî gelişmelerden sonra gelir.

Hatta açıkça ilerlemeci görünen buluşlar dahi, çoğunlukla muhafazakarlık direnişiyle yüzleşmek zorunda kalır. Aynı

şekilde, Eflatun'un *Phaedrus* adlı eserinin sonunda Tanrı Thoth kendi buluşu yazıyı gururla sergilediğinde, ona sadece insan hafızasını yok edecek bir metod bulduğu söylenir. Promete'nin insanoğluna teknolojinin temel vasıtası ateşi aktarma "günahı", Olimpus ahalisi arasında büyük bir endişe kaynağı olmuştur. Hanoku kitabında düşmüş meleklerin –şeytana dönüşen– insan oğluna sanatları öğrettikleri anlatılır. Bu nedenle, Hanoku kitabının bu şeytanların kültürüne gösterdiği tepkinin dehşet içindeki bir "dünya nereye gidiyor" endişesi olduğunu görmek bizi şaşırtmaz. Tarihin her evresinde insanın içindeki titanların buluşlar vasıtasıyla serbest bırakılması, kısmen titanik olanla şeytani olanın birbirine geçmiş oluşu, kısmen de kendi iradesi olmayan teknolojinin kolayca gizemli, dışsal ve kötü bir kuvvet olarak varsayılabilmesi nedeniyle korku ve dehşetle karşılanır. Böylece ilk tekerleğin icadı kader ve şans çarkı sembolizmlerini önerdi.

Bu yolla metalürji, özellikle de oldukça geç bir evrede gelişen demircilik, antik dünya sembolizminde hemen ihtiyatla karşılanan bir gelişme haline gelir. Bazen Eski Ahit'te tanrıya sunaklar inşa edilirken, sunakların inşasında demir kullanımına karşı tabular gündeme gelir (Yeşu 8:31). Bu tabuların nedeni demirin yeni oluşu ve dinî muhafazakarlığın demiri reddedişi değil, "demir çağı"dan sezinlenen şeyin kültürün bayağılaştırılmasını akla getirmesidir.

Benzer şekilde, demirci mitoloji de çoğunlukla kötü bir üne sahiptir. Demircilerin yaptığı kılıç ve kalkanların çoğunlukla sihirli güçleri vardır ve bu aletlere sihirdeki gizli bir unsur atfedilir. Hephaistos ve Anglo-Sakson Weyland dahil, demirciler, genellikle topaldırlar; bunun nedeni belki de köle demircilerin başka efendiler aramalarını engellemek amacıyla kasıtlı bir şekilde sakat bırakılmaları adetidir. Bu durum –demircilerle ilgili görüş ne olursa olsun– demircilerin nadir ve çok faydalı zanaatkarlar olduğunu vurgular. Filistinliler, daha sonra da Babilliler İsrail'i (daha sonraki ismiyle Yahuda) işgal ettiklerinde bütün demircileri kendile-

riyle birlikte şehir merkezlerine taşımışlardır (Samuel I 13:19; Yeremya 24:1).

Zekarya 1:20'de olduğu gibi, demirci genellikle yıkıcı bir kuvveti temsil eder. Bu ayette AV kelimeyi "marangozlar" diye okur: Kitab-ı Mukaddes İbranicesi'nde, bağlam dışında, ağaç işçisi ile metal işçisini birbirinden ayırt etmek bazen zordur. Fakat tıpkı Yeni Ahit'teki Yusuf ve geleneksel olarak İsa'nın kendisi gibi alicenap marangozlar bulunabileceği gibi, İşaya 54:16'daki Yeni Kudüs'ün demircisi gibi, yaratıcı demirciler de bulunabilir. Değerli taşlarla ve altınlarla parlayan yeni bir şehir inşa eden bu demirci belki de Kitab-ı Mukaddes'te simya sembolizmine en yakın paraleli temsil etmektedir. Blake'in ocağında çalışan demirci Los'unun, yani onun kültür-kahramanı kavramının Kitab-ı Mukaddes'teki temeli de budur.

Ocak imgesi, aşağı dünyanın hem olumlu hem de olumsuz yönleri için kullanılabilir. Olumsuz ya da şeytani dünya, ışıksız ısı ocağı olan geleneksel cehennemdir. Olumlu yön ise, kurtarılmışların tıpkı madenin tasviye edildiği bir işlem sonrasındaki metal gibi arınmış olarak ortaya çıktıkları bir maden eritme kabı, bir araftır. Aynı şekilde İsrail'in kendisinden kurtarıldığı Mısır hakkında pek çok kereler bir "demir ocağı" olarak bahsedilir ve ruhani bedenin saflığı bazen metal ile sembolize edilir (Vahiy 1:15). Bir ocakta arınma ve temizlenme imgeleri dille (Mezmurlar 12:6) ve hayatın kederleriyle ilgili olarak (Süleymanın Meselleri 17:3; İşaya 48:10) yinelenir. Arafa ait bu ocaklardan en iyi bilineni, Nebukadnetzar'ın Daniel kitabında şehit etmeye teşebbüs ettiği üç imanlı yahudi için inşa ettirdiği ocaktır. Bu Yahudilerin Apokrifa'daki şarkıları, ocaktaki arınmalarının nihayet onları görmeye yetili kıldığı orijinal yaradılışın güzelliği ve görkemi üzerine Tanrı'yı yücelten bir şarkıdır. Bu ocak sembolizmindeki genişlemede, teknolojik ocaktan arafa ait olan bir ocağa doğru geçmiş bulunduk; bu durumda ise insan bedeni ocağa dönüşmüş oldu.

Yetmişler tercümesinde "ocak" (*kaminos*) kelimesi İbranicedeki bir grup farklı kelimeyle özdeştir (bu yaklaşımı, gemi ya da sandık kelimelerinin Nuh'un gemisi ve ahit sandığı kelimeleriyle özdeşleştirilmesiyle karşılaştırabiliriz; BŞ 271-272, GC 177). İşaya 31:9'da "ocak" sunaktaki ateş için kullanılan bir metafordur; Tekvin 15'teki İbrahim'in vizyonundaki "ocak" ise, Tanrı'nın İbrahim'in iki parçaya ayırdığı hayvanların arasına koyduğu "dumanlı bir fırın"dır (RSV "tencere"). Ocağın bu bağlamda kullanımı Cristopher Smart'a *Jubilate Agno*'da apokaliptik bir kehanet ilham eder:

İbrahim'in hayaline göre sonunda ocak ortaya çıkacak.

Bu ocak imgeleri ile bunların yakınlarının tamamında iki boyut bulunur. Birincisi, kötü ve kendisinden kaçılması gereken bir çevre, ikincisi de mükemmel olmayan ve içsel bir ateşle değiştirilmesi gereken bir çevredir. Değiştirici içsel ateşin insan bedeninin enerjisi olduğunu ve fiziki bedenin de ruhani bedenin kendisinden çıktığı bir metal eritme kabı olduğunu söylemiştik. Süleymanın Meselleri kitabındaki (20:27) "Rabbin çerağı" deyimi, İsa'nın, bizi bedenlerimizin içsel ışığını parlatmaya, onu atalet ya da karartılmış hayallerle (Matta 5:15) kasten kapatmamaya teşvik edişinde imgelemi kullanışı ve Kitab-ı Mukeddes hikayesinin sonundaki apokaliptik vahyin ateş ve ışıkla ilişkilendirilmesi bir bütün olarak ocak imgeleminin ikinci türdeki boyutuyla ilgilidir. Yetenekler meseli bu konuyla yakından bağlantılıdır; bu mesel İngilizcede değerli bir metalin belirli bir ağırlığı anlamındaki bir kelimeyi içsel yaratıcı güç anlamındaki bir başka kelimeye dönüştürmüştür.

Buradan şairin bedeninin, eserinin ısıtılıp dövülmek suretiyle şekillendirildiği arafî bir ocak olarak algılanışına geçmek kolay bir metaforik sıçrama olur. Tahmin edebileceğimiz gibi bu tür imgeler Romantik dönemde çok daha sık göze çarpar: Zihindeki bir Eden bahçesinden kollarına akan esinlenmeye başvuran *Milton* adlı eseriyle Blake'i, zihninde

tanrıça Psyche'yi ve kültünü yeniden yaratan Keats'i ve şairleri cennettin sütü ve balıyla beslenen ve Abyssinia'daki hizmetçi kadının (Milton'a göre bazılarınca cennette bir bölge olduğu sanılmaktadır) şarkısını kendilerinde yeniden canlandıran kişiler olarak tanımlayan Coledridge'i bu imgeleri kullanan şairler arasında gösterebiliriz.

Yaratıcı beden, *Odysseia*'deki iki imgeyle de bağlantılı olabilir: imgelerden birincisi Nymphs mağarasının biri ölümlüler diğeri ölümsüzler için olan iki girişidir (xiii, 110 vd.); ikinci imge ise biri yanılsama niteliğindeki rüyalar için olan fildişi kapı ve diğeri de hakiki rüyalar için olan boynuzdan kapı olmak üzere iki rüya kapısıdır (xix, 562 vd. ayrıca bkz. *Aeneid*, vi, 893 vd.). Tabiatın bir ürünü olan insan ruhu rüyalar, fanteziler, dış dünyanın duyu etkileri, diğer ruhlara karşı duygusal tepkiler vb. aracılığıyla, imgelem için büyük bir ham bilgi bütününü emer. Bu bütünün büyük bir kısmını gerçek diye adlandırsak da, insanın yaradılışı bakımından bütün bunlar bir yanılsamadır. Bütünün içeriği, yaratıcı ya da şeytani, alçak gönüllü ya da hırslı, merhametli ya da gaddar olabilir; ancak doğal orijininin hem kötülüklerini ve hem de erdemlerini getirir. Bu yanılsamacı malzeme, bilinç vasıtasıyla işlenir ve bilinç gerçek diye kabul ettiği bir dünyada yaşar. Ancak bilincin kabul ettiği bu dünyanın merkezi alanının tamamı, insan eliyle kendi kendine oluşturulmuş bir yapıdır.

Benzer bir metaforik düşünce, normalde ateşle sembolize edilen ölüm sonrası bir arınma dünyası şeklindeki araf doktrininin gelişmesine de neden olmuştur. Dante'de *Araf* doğal olarak üç kitaptan oluşan ilahi komedyanın ortada yer alan bölümüdür; ancak şiirin anlatıcısı olarak Dante ve okuyucuları olarak da bizler için cennet ve cehennem vizyonlarının araf vizyonunun bir parçası oldukları yönünde daha geniş bir anlayış da mevcuttur. *Cehennem*, Dante'ye göre cehennemin değil de arafın ne olduğunu tasvir etmektedir çünkü Dante cehennemden kaçar. *Cennet* ise *Araf*ın başladığı eğitici ve arındırıcı süreci tamamlar.

Kitab-ı Mukaddes'teki arafa ilişkin model ise, üç ana parçadan oluşan Çıkış anlatımıdır. Birinci ana parça Mısır'daki, Kitab-ı Mukaddes ifadesiyle "demir ocağı"ndaki esarettir. Mısır, felaketlerin uğrak yeri olan bir dünyadır ve Mısırlıların İbranileri yok etme arzusunun tersine döndüğü, bunun yerine onların ilk doğan erkek çocuklarının kurban edildiği yerdir. Bu bölüm Kızıl Deniz'in geçilmesiyle sona erer; İsrail Mısır'dan ayrılır ve Mısır'lı ahali Kızıl Deniz'de boğularak ölür. İkinci ana bölüm çölde başı boş dolaşma evresidir; bu dönem yön duygusunun olmadığı, labirent gibi bir dönemdir. Bu süre zarfında Arz-ı Mev'ud'a girmeden önce bir önceki neslin ölüp yok olması ve yerine yeni bir neslin gelmesi gerekmektedir (Mezmurlar 95:11). Bu bizlerin tarihi aşan bir dünyada olduğumuza ve Mısır'ın, çölün ve Arz-ı Mev'ud'un gerçek ya da sembolik anlamının peygamberlerin daha şiirsel olan dillerinde açıkça ortaya çıktığına işaret eden pek çok nitelikten biridir.

Üçüncü evre, eski nesli şahsında temsil eden Musa'nın hemen dışında öldüğü Arz-ı Mev'ud'a giriş evresidir. Hıristiyan tipolojisinde bunun anlamı (BŞ 265, GC 172; *Yitik Cennet* xii, 307 vd.) Musa'nın sembolize ettiği şeriatın insanlığı kurtaramayacağı, sadece Musa'nın takipçisi, İsa ile aynı ismi taşıyan Yeşu'nun Kenan diyarını işgal fethedebileceğidir. Bununla birlikte, Kenan diyarı aslen İsraile vaad edilen, süt ve bal akan cennet gibi toprakların çok daha küçültülmüş ve antiklimaktik bir şekli gibidir. Belki de, Arzı Mev'udu gerçekten gören tek kişi Musa idi; belki de son saatlerinde Musa'nın tırmandığı, vaad edilen toprakların hemen dışındaki dağ da gerçek Arz'ı Mev'ud'un görülebildiği tek nokta idi.

Dante'de *Cehennem* Mısır'daki hapsedilişin karşılığı ve Araf'a yaklaşmak da (arafa yaklaşanlar Mezmurların bu yaklaşıma uygun 114. bölümünü söylerler) Kızıl Deniz'i geçişin karşılığıdır. *Araf* çölde dolaşmanın karşılığıdır, çölde dolaşırkenki labirente benzeyen unsur, bir dağa spiral tırmanma hareketiyle gelenekselleştirilir; *Araf*'ın sonundaki iyiliğin ve kö-

tülüğün kutuplaştırılması Arz-ı Mev'ud'un sınırlarındaki devler ve diğer düşmanların karşılığıdır. *İlahi Komedya*'da Beatrice'in yüzünün açılmasının Siren'in "ventre"sinin ifşa edilişiyle karşılaştırılması; griffin'inin (yarı kartal yarı aslan olan bir mitoloji hayvanı) savaş arabasıyla the Beastand the Whore'un ilerleyişinin karşılaştırılması; Beatrice'in şahsında kişileştirdiği ilahi vizyonu unutan ve terk eden kişi olarak Dante'nin Beatrice'ce suçlanmasına karşı, Dante'nin kendi kendisinin Papa ve İmparator'u haline dönüştüğü özgür iradeyi gerçekleştirmesi sahneleriyle karşılaşırız. Benzer bir apokaliptik kutuplaşmaya liderlik eden *Araf*, burada Kitab-ı Mukaddes'in yapısını takip etmekte; ve bizi tarihi alttan ve üstten görebilme konusunda yetili kılan tarihî bir ürün olarak edebiyatın işlevini de özetlemektedir.

Spencer'ın *Faerie Queene* adlı eserinde, "Faerie" diye adlandırılan dünya yüksek bir tabiat seviyesini, erdemlerin ve ahlaksızlıkların birbirinden ayrıldığı bir ahlaki gerçeklik dünyasını temsil eder. İnsan hayatının Çıkış mitini yinelediği anlayışı bu kitabın ilk bölümünde çok bariz bir şekilde yer alır. Birinci bölümde Kızılhaç Şövalye ölüm ejderhasıyla ve cehennemle vaad edilen toprakların ya da yeniden kazanılan Eden'in sınırında, kadın kahramanı Una için kazandığı son savaşına kadar süren arındırıcı hayaller silsilesinden geçer. Keats'in mektuplarından birinde belirttiği insan hayatının amacını "bir ruh yapma vadisi" şeklinde ifade eden ibaresi de, arınmayla alakalı bir ibaredir. Ancak Keats'in daha uzun şiirlerinin hiçbiri aynı şekle sahip görünmemektedir. Stringberg'in son dönem oyunları, özellikle de "Damascus" serisi ve *The Great Highway* de insan hayatını arındırıcı bir vizyona indirger. Genellikle bu vizyonun altını çizen bazı çıkış imgelemleri de ona eşlik ederler. Ancak Strindberg geleneksel cezai araf anlayışını tersine çevirir.

Her halükarda hiyerarşik bir varlık zinciri evreni anlayışının düşüşü, şairleri Prometeci sembolizmi ve insandaki titanik güçlerin ifşasını daha özgür bir şekilde kullanma konusunda

yetili kıldı. İkinci kısmının sonunda, Goethe'nin Faust'u, prototipinin cehenneme sürülmesindeki kadar keyfî bir şekilde cennete sürülür. Çünkü, Tanrı'nın Mephistopheles'e en baştaki giriş kısmında açıkladığı gibi, sürekli bir şekilde çabalayan insanın tüm hataları kendisine bağışlanmıştır. Hakiki çileyi Gretchen'de iterek uzaklaştırmayı başaran Faust için aslında büyük bir trajedi olmasa da birinci kısım trajedi diye adlandırılır. Ancak yukarı doğru bir çıkış imgesi ikinci kısmın başında ve sonunda oldukça iyi bir şekilde muhafaza edilir.

Blake'in daha sonraki şiiri "Prophecies" ana tema Albion'un düşüşü ve kurtuluşu temasıdır. Albion insanın bütünlüğünün ve birliğinin aynı şeyler anlamına geldiği devasa insan bedenidir. Albion'un düşüşü şu an gördüğümüz kadarıyla Tekvin'de yaradılışın ortaya çıkışıyla aynıdır ve Albion'un kurtuluşu da demirci tanrı Los'un eseridir. Los'un güm güm diye vuran çekicinin sesi insan kalbinin atış sesidir ve ocağı da, sıcakkanlı bir hayvanın yaratıcı güçleridir. Los'un demir işçisi olması gerekliliği, Blake'in kuvvetli teknoloji karşıtı olan tavrı açısından tuhaf görünebilir. Ancak Blake kendi zamanını bir "demir çağı" olarak görmektedir. Bu devrimsel bir çağdır, çünkü bu çağda yukarıdan başka gidecek hiçbir istikamet yoktur. Los aynı zamanda sanatlarla ve yaratıcı zamanla eşdeş kabul edilen bir kehanet ruhudur. "The Tyger", yaradılışla ilişkilendirilen teknolojik ve arındırıcı imgelemin güçlü bir kaynaşmasıdır ve "Ateşi tutmaya hangi el cesaret eder?" dizesinde bu kaynaşmanın Prometeci yönü ortaya çıkar.

Eliot'un daha geleneksel mitsel şemasında arındırıcı süreç, basitçe insan ruhunun daha aşağı derinliklerinden yükselmez ve fakat alev diliyle aşağı inen ilahi Ruh'a verilen insani bir tepkidir. İlahi iniş ve insanın buna tepkisi, "Little Gidding"in dördüncü bölümündeki şiirin son iki kıtasında bildirilir. Şiirin ikinci kıtası Herkül'ün cenazesini yakmak için hazırlanan odun yığınıyla ilişkilendirilir. Çünkü Herkül Yunan mitolojisinde tanrılar topluluğuna giren birkaç insandan biridir. Lon-

dra'nın bombalanması esnasında yazılan "Little Gidding" boyunca düşen bombalar ve caddelerde patlak veren ateşlerin şeytani bir parodisi yer alır. Bu durum anlatıcı ile şiirsel geleneği temsil eden "tanıdık bileşik bir hayalet" arasında kurulan bir diyalog kurgusunu şekillendirir. Kurgu kasten Dante'nin *Cehenem*'indeki bir manzarayı anımsatır ancak hayalet şairin sosyal fonksiyonunu tartışırken Mallarmé'nin bir ifadesinde arındırıcı bir değişiklik yaparak şairin görevinin "kabile lehçesini arındırmak" olduğunu söyler.

Yeats'in "Byzantium"u da gizemli bir teknolojik-arındırıcısimya dünyasını tasvir eder. Bu dünyada "kanlı doğurulan ruhlar" öldüklerinde "demircilerde" işlenmek üzere bir sudan geçerler ve dans etmeyi, ateşi ve "değişmez metalin görkemine" dönüşmeyi içeren arındırıcı bir işlemden geçerler. Eliot'ta olduğu gibi, Yeats'te de arındırıcı yükselişi eski varlık zinciri modelinde bir iniş hareketi tamamlar. Eliot bu yükselişin daha Hıristiyani vasıflarını muhafaza eder, ancak Yeats'in "Sailing to Byzantium" eserinde varlık zincirinde ilahi, ruhani, insani ve doğal unsurlardan oluşan daha bir karışık vizyon yer alır. Burada sırasıyla ilahi unsur "uyuşuk bir İmparator"la, ruhani unsur "Tanrı'nın kutsal ateşinde" bilgelerle, insani unsur Bizansın asilzade beyleri ve hanımefendileri ve doğal unsur da "sonsuzluk icadı"na çevrilmiş tabiatı temsil eden altın bir ağaç üstünde oyuncak bir kuşla karşılanır. Vizyon otorite ya da ilahi merhamet hakkında değil, zamanın üzerine yükseltilmiş, şairin en son satırda geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında şarkı söylediği, bir düzen vizyonudur. Her iki Byzantium şiiri, Yeats'in ölümden sonraki bir hayat hakkında mı yoksa şairin gerçekliği imgesel dönüştürümünden mi bahsettiğini merak etmemize neden olurlar. Kısa sürede bu sorunun bildik "ya-ya da" sorularından birisi olduğunu ve herhangi bir anlam ifade etmesi için ise sorunun "hem-hem de" modelinde bir yanıtla cevaplanması gereğini fark ederiz.

Bu son nokta az evvel incelediğimiz arındırıcı süreçlerin, şairin kendi kendisini eğitme temasını, yeteneğininin mü-

kemmelleşmesini ve eserinin sosyal fonksiyonunu içerdiğine işaret eder. Dante'nin *Araf*ında Statius karakterinin ne kadar öne çıktığını fark ederiz. Statius, Virgil'in şiirsel takipçisidir ve Hıristiyan vahyini kabul etmesi anlamında Virgil'i aşmıştır. Böylelikle de Dante'nin bir prototipine, neredeyse onun bir tür çiftine dönüşmüştür. Statius *Araf*daki pek çok şair ve ressamdan sadece birisidir, bu şair ve ressamlar gelişme süreci boyunca kendi kendisini arındıran ve geliştiren bir kültürel geleneği yapılandırırlar. Oluşturulan bu gelenekte eserin niteliğinden çok, medenileştirici bir güç olarak verimliliği konusunda gelişim söz konusudur. "Medenileştirici" kelimesindeki imalar tamamıyla seküler değildir. Daha önce belirtildiği gibi, kendi kültüründe cazip bir şeyler üretemeyecek kadar kötü hiçbir topluluk yoktur ve kültürel başarının merkezinde ise bir masumiyet vizyonu, kaybolmuş ancak kısmen yeniden kazanılmış bir cennet vizyonu yer alır.

Cennet'in sonunda, Dante, *axis mundi*'nin zirvesine erişir. Artık Tanrı'nın huzurundadır; "bundan sonra ne olacak?" sorusunun ne cevabı ne de anlamı vardır burada. Yaratıcı yükselişin amacı, anladığımız manadaki zamanı ve mekanı aşmak; şimdiye ve mevcudiyete (huzur) birlikte, farklı bir boyutta erişmektir. Şimdi, insanlığın kaydedilmiş bütün tarihine yayılmış, genişlemiş bir farkındalık anıdır. Mevcudiyet ise güneşi ve diğer yıldızları hareket ettiren sevgidir. Fakat anladığımız şekliyle yolculuk Dante hâlâ hayatta iken gerçekleşir ve bu bağlamda "bundan sonra ne olacak?" sorusu hâlâ anlamlıdır. Saatin bir sonraki tiki ile, Dante ondördüncü yüzyıldaki mevcudiyetinin yatay yolculuğuna kaldığı yerden devam eder. Geleneksel olarak, tıpkı İsa için olduğu gibi, Dante için de ikinci bir geliş olmak zorundadır ve son vizyon Dante'nin ölümünden sonraki kurtuluşu konusunda kendinden emin olduğu iddiasını ihtiva edebilir. Fakat bu, öncelikli olarak Dante'nin şiirsel vizyonunun Tanrı'ya sunulan kabul görmüş bir adak olarak kurtuluşu konusunda kendinden emin olduğu anlamına gelir.

Kabul görmüş adak imgesi, edebiyatla dua arasında kalıtımsal bir tür akrabalığı akla getirir. Dua başkaları kulak misafiri olabilseler de bu dünyadaki herhangi birisine doğrudan yöneltilmez ve dua kısmen kendi kendine bir konuşma, herhangi bir müdahale olmaksızın kendi kendinin farkına varışı başarmanın bir metodudur. Bu nedenle dua, herhangi birisini ya da bir şeyi yüceltmeksizin yücelten, kendi zamanındaki tepkiye meydan okuyarak yazan, tabiatta ya da toplumda hiçbir şeyin onaylamadığı ruhani bir otorite iddiasında bulunan şairin kelamı ile alakalıdır.

Bu dördüncü uyarlamanın temel ilgisi, Aristocu anlamıyla insanoğluna uygun olan, insan kimliğinin bir parçası olan insan gücünün bir uzantısı anlamındaki mülkiyettir. İlk önce toprağa, daha sonra da paraya sahip oluş mülkiyetin geleneksel şeklidir.[11] Büyük ahlak eğitmenlerinin çoğu –Kitab-ı Mukaddes'inkiler de dahil– bu türden mülkiyetlerin kolayca kaybedilebileceğini ya da başkalarının kaybetmesi ile kazanılabileceğini, bu nedenle gerçek ilgiler olmamaları gerektiğini, tıpkı cinsellik ve yiyecek ilgilerinde olduğu gibi varoluşun başka boyutlarına da genişletilmeleri gerektiğini göstermek için çok uğraşmışlardır. Buna açıklık getirmek için sosyal ve ferdî mülkiyeti birbirinden ayırmamız gerekmektedir. Kim tarafından kontrol edilirse edilsin, sosyal mülkiyet, genellikle üretim araçları diye adlandırılan, insana çevre üzerinde hükmetme gücü veren teknolojik ilerlemelere dayanır. Ferdî mülkiyet ise insan kimliğinin hakiki bir genişlemesi olduğunda, insan varlığının sözlü, matematiksel, görsel ve diğer yaratıcı yeteneklerinden meydana gelmektedir.

Teknoloji korkusu, zihindeki yaratıcılık karşıtı bir şeye duyulan korkuyla, sebebini bilmeksizin yineleyen, kendi kendisini yok edici ya da aptalca olsa da davranış modelleri kurma-

---

11 Burada Lewis Hyde'a yaratıcılığın sosyal bağlamının ezip bir tane elde etmek değil de bir ekonomi yeteneği olduğunu göstermesi bağlamında çok minnettarım. Bkz. Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (1979).

ya bağlı mekanik eylemi üreten bir şeyle bağlantılıdır. Bunun yaratıcı zıddı, pekiştirici alıştırma yinelemesidir. Latincede *habitus*, Grekçede *hexis* kelimeleri ile karşılanan bu tür bir yineleme giderek bir yeteneği teraküm ettiren bir eylemdir. Bu karşılaştırma bizi Spencer'ın *Mutabilitie Cantos*'undaki Nature'ün değişimin kendileri üzerinde hüküm sürdüğü kişiler ile değişime hükmeden kişiler arasındaki ayrımına götürür. Yaratıcı yineleme, Eski Ahit hikmet edebiyatının ana temalarından birisidir; Yeni Ahit'te de "durmaksızın" (Romalılara Mektup 1:19; vb.) gibi formüllerle yeniden ortaya çıkar.

Yaratıcı bir yetenek geliştiren alıştırma aynı zamanda bir iniş yolculuğu, bilincin metaforik olarak kendi altındaki bilinçaltına asimile edilişidir. Bu durumun alışılmış örneği binlerce notayı süratle ve yerinde çalan bir müzisyendir. Müzisyen, notaları çalarken aslında notalara tek tek bilinçli bir şekilde dikkat sarfetmemektedir, ancak notalara tek tek dikkat ettiği bir evreden de geçmiş olmalıdır. Alıştırma yapmak suretiyle gelişen bu süreçte, tabii ki mekanik bir unsur da bulunur. Bu manada makineler insan bilincinin çok ötesinde bir yeteneğe sahip olarak inşa edilebilirler. Fakat ruhun iki parçası zihinde eşit şartlarda asimile edilir; mekanik bir şekilde çalan bir müzisyen de, henüz yeterli mekanik yeteneği geliştirmemiş bir müzisyen kadar can sıkıcıdır. Bununla birlikte, başlangıç olarak alıştırma yapmak suretiyle bilinçaltında kök salmaksızın bir bilinç yükselmesinden söz etmek olası değildir.

Otomatik olarak yineleme ve alışkanlık ya da alıştırma yinelemesi şeklindeki iki tür yineleme ile iki tür hafıza birbirleriyle yakından bağlantılıdır. Birinci tür hafıza geçmişi şimdiye genişleten mekanik bir hafıza iken, ikinci tür hafıza geçmişten şimdi inşa eden kümülatif bir hafızadır. Longfellow'un "canlı şimdide hareket et" tarzındaki tembihi, eğer soyut bir şimdi kastediliyor ise, bu takdirde çok fazla bir anlam ifade etmez. Hakiki bir şimdi, daima geçmişin sonunda, anlatımımızı bitirip aşağı ve yukarı baktığımız noktada yer alır. Benzer şekilde, değiştirilemez bir geçmişten doğan me-

kanik hafıza, bu geçmişe esir olma durumundadır; bu nedenle, teknik alıştırma kişinin kendisini özgürleştirmesini sağlayan bir tekniktir. Piyano çalma alıştırması, kişinin kendisini piyano çalabilmek için özgürleştirmesidir.

Alıştırma yineleme teması, adım adım ilerleme imgesiyle merdiven metaforuyla da ilgilidir. Merdivenin sık sık göründüğü form olan spiral yukarı doğru ilerleme, imgeye bir de döngüsel bir hareket unsuru ilave eder. Haddi zatında döngü ya sürekli bir enerji hüsranını, Blake'in deyimiyle "aynı kör daire"yi ya da spiralin doruğunda, artık daha öteye doğru ilerleme sembolünün hiçbir anlam ifade etmediği noktadaki kendi kendine yeten enerjiyi sembolize edebilir. Daha önce *Cennet*'in sonundaki "yön"e ve "cerchio"ya değinmiştik.

Araf doktrini, hayat "sonrası" anlayışı üzerine bina edilmiştir.[12] Buna göre insan yaşamını değerli kılacak insani hiçbir çabanın bir yaşamda tamamlanması imkansızdır ve böyle bir çabanın daha doğrudan bir ilahi rehberliğin ışığı altında başka bir hayatta tamamlanması gerekir. Fakat hayat sonrasıyla ilgili metaforlar, yalnızca mevcut tecrübelerimizin bilinmeyene uzamasını önerdiklerinden dolayı kafa karıştırıcı olmaya meyyaldirler. Hayat sonrası ile ilgili her şey, ferdî yaşamın geleceğiyle ya da insanlığın tarihteki geleceği ile ilgilidir. Yeni Ahit'te, İnciller, bize Mesih'in zamanda gerçekleşen ilk gelişini takdim ederler. Bu geliş zamanda gerçekleştiği için apokaliptik ikinci geliş ya da cennet ve cehennemin nihai ayrılışı değildir. Buğday ve delice mesellerindeki gibi (Matta 13:24 vd.) İsa'nın öğretilerindeki bu tür unsurlar, hayatın iyilik ile kötülüğün, ya da daha yerinde bir ifade ile, ölüm ile hayatın birbirinden ayrılmamış bir karışım olduğu hususunda bizi uyarırlar. Birinci gelişteki her şey ikinci gelişin bir modeli gibidir ve ikinci kelimesi tam olarak bir gelecek önerisinde bulunur. Fakat gelecek hâlâ zamandadır ve bu geleceğe ulaştığımızda orada hiçbir şeyin olmadığını, sadece daha faz-

12 Araf doktrini için bkz. Hans Küng, *Eternal Life?*, çev. Edward Quinn (1985), s. 139 ("Purgatory is God Himself").

la geleceğin olduğunu fark ederiz. Öyle görünüyor ki, buradan çıkarılacak sonuç geleceğe yönünü çeviren apokaliptik bir vizyonun etkili olduğu tarihteki bütün devrimler, Hıristiyan devrimi dahil, birer yanılsamadan ibarettir.

Yaratıcı insan çabasıyla bağlantılandırıldığı kadarıyla, arındırıcı vizyon, tıpkı Dante'de olduğu gibi doğrudan cennete ait bir dünyaya yukarıya doğru işaret ediyor gibidir; Blake'in ifadesiyle, şairin "geçmişi, şimdiyi ve geleceği gördüğü" ya da Yeats'in deyimiyle, şairin "geçmiş olan ya da geçmekte olan ya da gelecek olan şey hakkında" şarkı söylediği zaman üstü bir dünyaya işaret etmektedir. Browning'e göre, Tanrıya inanan kişinin bakış açısından bütün insan çabalarının kısmi olduğu, insan varlığının sadece kısmen takdim edebildiği şeyi tamamlamanın Tanrı'nın rolü olduğu konusu cevaplanamaz bir argümandır. Browning'in şiiri "A Grammarian's Funeral"da, pek çok insanın onu adlandırdığı şekliyle bilgiçlik taslayan, bütün hayatını Grekçenin en küçük gramer ayrıntılarıyla uğraşarak geçiren ukala bir gramerci, öğrencileri tarafından zafer içinde arındırıcı bir dağa, tepesinde "kültürle dolu" bir şehre taşınır. Gramercinin çıkarıldığı bu şehir, Tanrı Şehri olmaya, öğrenme yoluyla yeniden rağbet kazandırılan herhangi bir Rönesans şehrinden çok daha layıktır. Şiirin sonundaki mısra da buna işaret etmektedir: "Dünyanın şüphelendiğinden daha ulvi". Burada Blake'in "Sonsuzluk zamanın ürettiklerine âşık" özdeyişi hatıra gelebilir.

III

Prometeci vizyonun teknik, arındırıcı ve eğitsel yönleri sosyal bir yöne götürür. İnsanlığın yiyecek, cinsellik, mülkiyet ve hareket özgürlüğü temel fiziksel ilgileri insan hayatındaki hayvanlarla paylaştığımız ortak unsurlardır. Bizleri hayvanlardan ayırt eden ilgiler ikincil ilgilerdir; bu nedenle, eğer yirminci yüzyıl temel ilgilerin yeniden öncelikli ilgiler haline dönüşmesi gereken bir çağ ise, bu durum ikincil ilgilerin terk

edilmesine değil, insanlığın tabiatla yenilenmiş bir bütünleşmesine işaret etmektedir. İvedi ödül ve cezayı erteleyici bütün aparatuslarıyla hukuğu, görme ve işitme duyularıyla araya mesafe koymak ve doğrudan bağlantı kurma, özellikle de koku alma duyusunu ikincil bir role indirgeme konusundaki anlayışlar üzerine bina edilen sanatları yaratan şey, ikincil ilgilere olan vurgudur. Duyunun bu şekilde tali bir konuma indirgenmesi toplum bilincine sahip yeni bir hayvan türü yaratmakta temel etken olmuştur. Sosyal bir bağlam olmaksızın herhangi bir şey başarmaya çalışmaktaki beyhudelik, insan ferdiyetinin de yasalarda köklenmiş sosyal bir ürün olduğunu ve topluma öncel olmadığını gösterir.

Hıristiyanlıkta Tanrı geleneksel olarak bir güç, hikmet ve sevgi teslisi olarak düşünülür. Ancak, teslis kelimesiyle ilişkilendirilen tanımlamalar bir yana, bu anlayış sadece Hıristiyanlığa hasredilemez. Bu kitapta özellikle Hıristiyanlıkta Kelime ya da Tanrı'nın Oğlu'yla ilişkilendirilen hikmet ile Kutsal Ruh'la ilişkilendirilen sevgi üzerine vurgu yapmaktayız. Fakat Tanrı fikrinin ilkel temeli, insanın, insan yaşamındaki gizemli ya da keşfedilmemiş her şeyi, özellikle de insan gücünden bağımsız görünen bir güce sahip olan herhangi bir şeyi yansıtma konusundaki eğilimidir. Depremleri, selleri, kuraklıkları, fırtınaları ve vahşi hayvanlarıyla tabiat, gizemli güç duygusunun temel kaynağıdır. Tabiatın keyfî ve kaprisli yönleri, tabiat hakkında daha fazla bilgi sahibi oldukça, giderek zayıflar ancak tabiatın bir parçası olan insan davranışı tabiatın bu keyfî ve kaprisli yanını hâlâ yansıtmakta direnir.

Hıristiyan asırları boyunca daima kişisel olan otorite anlayışları ile kişisel olmayan düzen anlayışları arasında rahatsız edici bir çelişki vardı. Yasa kelimesinin insan yaşamında ve bilimdeki iki ayrı anlamı dilde de bu çelişkiyi muhafaza etmektedir. Kişisel olan Tanrı yasanın otorite olarak ahlaki ve insani anlamıyla ilişkilendirilme yolunda bir eğilim gösterir. Fakat uygulamada otorite, kilise, devlet ve aile gibi insani kurumlar tarafından uygulanır. Bu kurumların hepsi Tanrı'ya

da uyarlanan "Baba" metaforunu önerirler. Bu durumda Tanrı Blake'in deyimiyle "rahip ve kralın hayaleti"ne dönüşür; bu deyime babaerkil ailenin liderini de ilave edebiliriz.

Bu kitabın ismi, Luka 4:32 (... hakim sözler), İsa'nın güçle ilgili yaptığı pek çok atfa anıştırmada bulunmaktadır. İsa havarilerine (Matta 28:18) "gökte ve yeryüzünde bütün hakimiyet bana verildi" der. Bunu söyleyen İsa, Yeniden Dirilişin Paskalya sonrası Mesih'idir. Bunu iddia eden, çilesi esnasında fiziki ya da ruhani herhangi bir güç kullanmayı reddedişiyle çarpıcı dramatik bir tezat oluşturan İsa'dır. İlahi güç sadece kendi hikmet ve sevgisi bağlamında harekete geçebilir. İnsan çılgınlığının tam ortasında ilahi gücün operasyonları tamamıyla esrarlı eylemler olmak zorundadır. Bu bağlamın dışında işleyen güç yalnızca cehennemdedir. Nietzsche Promete'nin gök tanrıya karşı olan devrimini insan tabiatını güç-için-irade zeminine bağlamak suretiyle tamamladığını düşünmüştü. Fakat Nietzsche'nin güç-için-irade'si kelimeleri yalnızca kendi zalimliğini aklileştirmek için kullanan şeytani gücü sanat ve bilimde kullanılan, dünyayı onlar vasıtasıyla değiştiren titanik güçlerden ayırt etmez. Kendini ifade etmede oldukça veciz olan Nietzsche, kelimeler olmaksızın güç-için-irade'nin nereye götüreceği hususunda fazla fikir sahibi değildir. Bu nedenle kendisi anti-Semitik ya da bir ırkçı olmamasına rağmen, Nietzsche'nin sosyal etkisi ancak bir tür Nazizm üretebilmiştir.

Bu yüzyılda toplu kıyımları, toplama kamplarını ve insanların büyük gruplar halinde yerlerinin değiştirilmesini siyasetin gerekli unsurları sayan güç karakterlerinin ortaya çıkışıyla, gücün yaratıcı yanı ortadan kalkar ve toplum anti-entelektüel ve anti-kültürel bir döneme girer. Bu insanlığı yeryüzündeki cehenneme götüren bir yoldur. Bunun nedeni entelektüel ya da yaratıcı insanların diğer insanlardan daha iyi olmaları değil, fakat böyle bir siyasetin büyük yığınlar için büyük üzüntüler ortaya çıkarışının başlangıcı oluşu dolayısıyladır. Toplumun bozulması, öncelikli ilgilerin ideolojinin ikin-

cil ilgileri adına kurban edilmesiyle başlar. Toplum bir kez bu noktaya geldiğinde, sürekli bir ideolojiyi dahi muhafaza edemeyeceğini fark eder ve toplum çıplak zalimliğe ve barbarlığa gömülür. Nihai evre ise sonunda kendi aleyhine dönecek olan bir soykırımdır.

Dünyada hiçbir topluluk bu türden tehlikelere karşı hatırşinas olmayı kaldıramadığı için, cehennem kendimiz için hazırladığımız gerçek cehennem olduğu müddetçe ve tepkimiz histerik ya da mukabil-histerik değil de hakikaten yerinde olduğu sürece cehennem-ateş vaazından daha faydalı başka bir janra bulunmamaktadır. Cehennem-ateş vaazının standart bir formu, *distopia* diye adlandırılan, bu yüzyılda Orwell'in *1984*'ünün ve Soljenitsin'in *İlk Çember*'i (*First Circle*) temsil ettiği ütopyacı hiciv ya da ironik sosyal vizyondur. *Distopia*'nın tersi çoğunlukla icad edilmiş ve endişe istilasına uğramış bir form olan ve sadece Eflatun ve More'dan rağbet görmüş ütopyanın kendisi değildir.

Distopia'nin gerçek zıddı daha evvel belirtilmiş olan ironiyi ironikleştiren sosyal bir kural duygusudur. Komedi izleyen bir seyirci, genellikle oyuna hakim olan karakterlerdeki tuhaflığı ve gülünçlüğü fark eder, çünkü komedi hali hazırda daha duyarlı bir toplum vizyonuna sahiptir ve pek çok komedi, kapanışlarına yakın böyle bir toplumu canlandırma yolunda hareket eder. Aynı şekilde, sosyal bir kural varsayımı, edebiyatın dışında da işlevselliğini korur. Doktorların ya da sosyal yardımlaşma çalışanlarının etraflarında gördüklerinden daha sağlıklı ya da daha özgür bir toplum hayaliyle motive olmadıklarını söylemeleri hayal bile edilemez.

Hakkında konuştuğumuz kural iki seviyelidir. Alttaki seviye karşılanmış ikincil ilgiler vizyonudur. İkincil ilişkilerin karşılanması, toplumda sürmekte olan süreçlerle bazı bağlantıları olan siyasi bir ideoloji anlamında ya da uygulamada teorik amaçlarıyla bazı ilişkilere sahip dinî bir topluluk anlamındadır. Üst seviyede ise özgürlük, sağlık, eşitlik, mutluluk ve sevgi gibi karşılanmış temel ilgiler vizyonu yer alır. Eğer bu

vizyon yok olur ya da ideolojik vizyon ile yer değiştirecek olursa, bu durumda ideoloji teoride ne kadar takdir edilirse edilsin, takıntılı bir hale gelme konusunda güçlü baskılara maruz kalır ve böylece az evvel belirtilen aşağıya doğru bir istikamette harekete başlar. Eğer temel vizyon olması gerektiği yerde kalırsa, bu durumda Dante'nin böyle konulardaki yanılmaz düşünceleriyle arındırıcı ve yaratıcı çaba dağının tepesine yerleştirdiği dünyevi cennet modelini elde etmiş oluruz.

Kitab-ı Mukaddes ve edebiyat ikilisiyle ilgilenen herkes, sonunda kendini tıpkı gezegen etrafında bir uydunun dönüşü gibi, Eyüp Kitabı'nın etrafında dönerken bulur. Burada mevcut tartışmamıza uyan bir bağlamın, daha evvel yapılmış bir tartışmasını vermeye çalışıyorum (BŞ 293 vd., GC 193 vd.). Eyüp, bağlamı konusunda onu tamamıyla kafası karışmış bir şekilde bırakacak kadar ironik insani bir durumla uğraşmaktadır. Hakimiyle, davacısı, savunması ve konsiliyle bir mahkeme bağlamı varsayar. Okuyucunun "Eyüp Tanrı'dan boş yere mi korkuyor?" diye soran Şeytan'ın davacı rolü hakkında Eyüp'ün kendisinin hiçbir fikri yoktur. Fakat haksızlık yapılan herkes gibi, doğal olarak Eyüp de kendisine karşı açılan davayı bilmeyi arzular (31:35). Aynı zamanda, kendisini savunması için kendi konsili olarak davranmaya da zorlanır ve hakkındaki dava konusunda gösterdiği bütün kendinden eminliğe rağmen, kendi adına konuşmanın yerinde olmayışını da yoğun bir şekilde hisseder. Bununla birlikte, Eyüp er ya da geç kendisine bir "kurtarıcı"nın –AV'nin adlandırdığı şekliyle (19:25) suçsuzluğunu kanıtlayacak biri, bir intikamcı ya da buna benzer birisi– gönderileceğine de inanır. Gelen kurtarıcı halini anlamasına ya da onun eski haline dönmesine yardımcı olmak yerine, ona Tanrı'nın doğrudan bir görüntüsünü sağlayacak birisidir (19:27). Malı mülkü iade edilmiş olsa da gerçekleşen temel şey, onun bu beklentisidir (42:5).

Eyüp, iki tür yargılama olduğunu da bilmemektedir. Bu yargılamalardan birisi test edici ve arındırıcı bir işlem, kişinin hâlâ olabileceği şeyi yargılayan arındırıcı bir yargılama iken,

diğeri "son yargılama" gibi, geçmiş hakkında karar veren suçlayıcı bir yargılamadır. Eyüp'ün gerçekte içinde bulunduğu yargılama kendisinin düşündüğü gibi ikinci türden değil ancak birinci türden bir yargılamadır. Bu nedenle, hikayedeki ani değişim, hikayeyi bir trajediden komediye çeviren ani kırılma, Eyüp için beklentilerin tamamıyla ters yüz edilişi, arkadaşlarının hiçbir şey söylememesidir. Eyüp'e bizzat Tanrı'nın kendisi bir girdaptan yanıt verir; hakimin kendisi yargıç kürsüsünden aşağı iner.

Tanrı, Eyüp'ün suçu ya da masumiyeti hakkındaki ve kendi metodlarının adil olup olmadığı konusundaki bütün soruları görmezlikten gelir. Artık şeytanla bahse girme ile ilgili hiçbir şey duymayız. Tanrı, olayın en bariz özelliğinden işe başlar: Eyüp, olan biteni anlamamaktadır. Tanrı, Eyüp'ü orijinal yaradışını şimdiki zamanda onun gözlerinün önüne bir hayal gibi sermek suretiyle cevaplar. Eyüp'e geçmişteki nedensellik zincirine geri dönüp bakması için müsaade edilmez, çünkü bu yanlış türde bir hafızaya güvenme problemine neden olacaktır. Mevcut durumunda Eyüp, anlatımının sonuna erişmiştir, şimdi artık yukarı ve aşağı bakmak zorundadır. Baktığında, Eyüp'ün gördüğü şey, bozulmamış asli şekliyle iyi yaradılıştır: Bir kutupta, sabah yıldızlarının birlikte şarkı söylediklerindeki kavranabilir harmoni bulunmaktadır; diğer kutupta ise, bütün kibir çocuklarının kralı olan Levyatan vardır (41:34). Bu kutuplaşmış evren vizyonundan sonra, Tanrı, bir anlamda kendisini orijinal durumuna yeniden getirdiği için, artık Eyüp de asıl haline yeniden döndürülebilir.

Aslında hikayenin sonunda gerçekten yenilenen şey bir toplumdur. Eyüp, bir tür yargılayıcı mahkemeye çıkmamış olabilir, ancak Eyüp'ün üç arkadaşı böyle bir mahkemede yargılanmışlardır; onlar Tanrı'yı adil olarak adlandırmakla ona iftira etmekteydiler. Cezalandırılması ve bağışlanması gerekenler onlardır ve Eyüp arkadaşları için dua edene kadar da eski haline döndürülmez (42:10). Bundan sonra Eyüp'ün ailesi yeniden ortaya çıkar; arkadaşları işleyen bir toplumun

sembolleri olan para ve hediyeler getirerek bir arada toplanırlar ve dünyadaki en güzel kadınlar, Eyüp kızları olarak ona verilir. Bu sonuncu unsurdaki fantezi, Eyüp'ün yeni toplumunun, bu toplumun hem merkezi hem de çevresi olan Eyüp'ün özetlenmiş vizyonunca ya da yenilenmiş ferdiyetince bir arada tutulduğunu hatırlatır.

31. bölümüm sonucu olan Eyüp'ün muazzam konuşması, gerçekte arkadaşlarına hitap etmemektedir, Tanrı'ya atfedilmiş olması da imkansızdır, sadece kendi kendine bir konuşma da değildir. İnsanın Tanrı'ya ulaşma yollarını haklı çıkarmak için bir çaba gibi, retorik olarak kabul edilirse bu tamamıyla beyhude bir kabul olacaktır. Arkadaşları bu konuşmayı kendi içinde haklı (32:1), belki de inkar dolu ya da ateist bir konuşma olarak görürler; Eyüp'ün durumunda bu tür tepkiler doğaldır. Ancak arkadaşları yanılmışlardır, çünkü konuşma, insanın saf temel ilgileriyle, yani esarete karşı özgürlük, ızdıraba karşı mutluluk, hastalıklara karşı sağlık ilgileriyle alakalıdır. Konuşma, dünyanın çoğunun boyun eğme ve itaat etme erdemlerinin, hatta sağ duyunun dişlerinde olduğu ve burada olmamaları gerektiği konusunda ısrar etmeyi sürdüren şairin sesidir.

Tanrı'nın cevabı, kehanetin sesinin ya da kerigmanın ters yüz edici hareketi, gerçekte hiçbir şeyi yanıtlamamaktadır. Sıradan retorik gibi edebidir, ancak amaçsızdır. Yaptığı tek şey Eyüp'ün temel ilgilerini, Paul Tillich'in nihai ilgi diye adlandırdığı daha geniş bir bağlama yerleştirmektir. Tekvin'deki ilk yaradılışın metaforlarda temsil ettiği doğum, ölüm ve "atılmışlık" gizemleri asla anlaşılamaz, çünkü bunlar asla nesnelleştirilemez. Ancak anlaşılmaz hale sokan bir yaradılış ve bir de açığa çıkaran yaradılış vardır. Bu yaradılışlardan sonuncusu birincisi ile özdeştir. Gizemli yaradılış, kesinlikle uzak geçmişte gerçekleşen ve Eyüp'ün duyduğu ancak doğrudan görmediği (42:5) yaradılıştır. Uzak geçmişte gerçekleşen yaradılış kendisine yeniden takdim edildiğinde, o da bu yaradılışın bir katılımcısı haline gelir. Bu, sema ve yerin kendisi için yenileni-

şindeki gibi, Eyüp'ün kendisinin de yaratıcı olması demektir. Ona yeni bir keşif verilmezken, hali hazırda olanlar hakkında daha derin bir kavrayış gücü verilir. Bu derin kavrayış gücü sadece daha fazla hikmet değil, güce erişimdir.

Geçmişte kayıp bir cennet ya da ölümümüzden sonra bizi tehdit eden bir cehennemle ilgili mitler, zamanın endişelerince bozulan mitlerdir. Cehennem önümüzdedir, çünkü biz onu oraya koyduk; cennet kayıptır, çünkü bizler onu önümüze koyma hususunda başarısız olduk. Kitab-ı Mukaddes'in ilahi girişim ve bunun karşısındaki insan tepkisi perspektifi, girişimcinin insan olduğu ve Eyüp'e verilen cevabın sembolize ettiği gibi, ilahi cevabın garantilendiği zıt bir perspektife dönüşür. Bu perspektiflerin birlikteliği bir sonraki adım gibi olurdu, ancak bunun gerçekleştiği yerde bir sonraki adım diye bir şey bulunmaz.

Eyüp'ün konuşmasının sonu ile Tanrı'nın cevabının başlangıcı arasında Elihu yer alır. Belki de Elihu, onun kendini beğenmiş, kendine güvenen, çağdaşıyla olan yakın ilişkisinden dolayı gururlu, Tanrı'yı savunma ve Eyüp'ü suçlama yeteneğinden emin karakteristiklerini paylaşan başka birisi tarafından oraya sonradan ilave edilmiştir. Elihu'nun vasıfları çok şüphelidir, ancak hikayede kendine ait bir yere sahiptir. İnsanın varoluşunun gizemine ve insanın çilesi konusunda Tanrı'nın bir şey yapma ya da ona aldırma konsundaki açık ilgisizliğini takıntı haline getirdiğimizde, Eliot'un "çöldeki kelime" evresine girer ve ideolojilerin ıslah edici, düzeltici, doğrulayıcı, aklileştirici yenilenme zamanını ilan edici bütün retoriğini işitiriz. Bundan sonra, bildiğimizi sandığımız her şeyi imha eden ve asla kaybetmemiş olduğumuz her şeyi yeniden yapılandıran dehşete düşüren ve rahatlatan ses belki duyulabilir.

İndeks

B

I - İ

N

O - Ö

P

R

W - X

Y

Z